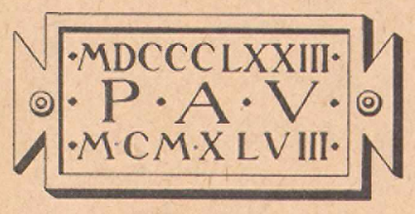
A 1213 II
BJ-12

POLSKA AKADEMIA UMIEJĘTNOŚCI

PRACE KOMISJI HISTORII SZTUKI

TOM IX



NAKŁADEM POLSKIEJ AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI
Z ZASIŁKU PREZYDIUM RADY MINISTRÓW I WYDZIAŁU NAUKI MINISTERSTWA OŚWIATY
KRAKÓW MCMXLVIII

Biblioteka
Politechniki Wrocławskiej
27611

PRACE KOMISJI HISTORII SZTUKI

37641 III

POLSKA AKADEMIA UMIEJĘTNOŚCI

PRACE KOMISJI HISTORII SZTUKI

TOM IX

NAKŁADEM POLSKIEJ AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI
Z ZASIŁKU PREZYDIUM RADY MINISTRÓW I WYDZIAŁU NAUKI MINISTERSTWA OŚWIATY
KRAKÓW MCMXLVIII

Redaktor: ADAM BOCHNAK

Biblioteka Politechniki Wrocławskiej

Inw 27611.

alic. K. 105/55.

SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNIACH GEBETHNERA I WOLFFA
WARSZAWA — KRAKÓW — ŁÓDŹ — POZNAŃ — ZAKOPANE

DRUKARNIA UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO POD ZARZĄDEM KAROLA KIECIA

M-20163

1873—1948

Równocześnie z Polską Akademią Umiejętności święci 75-lecie swej pracy jedna z najstarszych jej komisji, Komisja Historii Sztuki. Do jej założycieli w r. 1873 należeli — w braku fachowych historyków sztuki — tacy ludzie jak Lucjan Siemieński, literat, jej pierwszy przewodniczący, Paweł Popiel, polityk, ziemianin, ówczesny konserwator zabytków Krakowa, Józef Łepkowski, profesor archeologii na Uniwersytecie Jagiellońskim, i Władysław Łuszczkiewicz, profesor krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, z wykształcenia malarz, z zamiłowania zaś badacz naszej przeszłości artystycznej, niestrudzony i niezmiernie na tym polu zasłużony, który, objąwszy sekretariat Komisji, stał się jej duszą, jej rzeczywistym kierownikiem, zanim — po rychłej śmierci Siemieńskiego — objął w r. 1878 jej prezesurę. Łuszczkiewicz pierwszy wytyczył program badań Komisji, obejmujący sztukę polską średniowiecza i renesansu, on też przede wszystkim program ten w pierwszym piętnastoleciu jej istnienia urzeczywistniał, ogłaszając w jej wydawnictwach szereg rozpraw o zabytkach kościelnej architektury romańskiej i wczesnogotyckiej w Polsce.

W r. 1877 ukazał się pierwszy zeszyt I tomu Sprawozdań Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce (na karcie tytułowej całego tomu, poświęconego J. I. Kraszewskiemu w 50-lecie pracy literackiej, widnieje rok 1879, będący datą ukończenia druku drugiego zeszytu tego tomu) i odtąd aż do r. 1915 ukazuje się dziewięć ogromnych foliałów tego podstawowego wydawnictwa, przynoszących coraz to nowe odkrycia naukowe.

Na rok 1876 przypada utworzenie na Uniwersytecie Jagiellońskim pierwszej docentury historii sztuki, którą otrzymał fachowy, za granicą wykształcony uczony, Marian Sokołowski. On to, objąwszy w r. 1882 katedrę uniwersytecką, stał się z czasem zarazem reorganizatorem Komisji Historii Sztuki w Akademii. Nad Łuszczkiewiczem górował jeżeli nie wrodzonymi zdolnościami, to szerokością horyzontów i zainteresowań naukowych, fenomenalną wiedzą i gruntowną znajomością sztuki zagranicznej, zdobytą w świetnej wiedeńskiej szkole Thausinga i Eitelbergera, jak również w licznych podróżach po Europie i Bliskim Wschodzie. Ocenił te wartości Łuszczkiewicz i zrzekł się na jego rzecz w r. 1892 przewodnictwa Komisji, nie przestając zresztą z nim przyjaźnie na jej terenie współdziałać. Sokołowski rozszerzył zakres badań Komisji na barok i epoki późniejsze, uwzględniał obok architektury, rzeźby i malarstwa także przemysł artystyczny, robił wypady nawet w dziedzinę sztuki ludowej, a grono współpracowników bardzo powiększył, przyciągając za sobą ludzi z innych zawodów, jak germanistę Stanisława Tomkowicza, górnika Leonarda Lepszego czy historyka Jerzego Mycielskiego, którzy pod jego wpływem przerzucili się w zupełności na pole historii sztuki. Z czasem, u samego schyłku stulecia, wprowadził Sokołowski do Komisji pierwszych swych uczniów uniwersyteckich, Feliksa Koperę i Juliana Pagaczewskiego. W okresie do wybuchu

pierwszej wojny światowej weszli w skład Komisji niemal wszyscy młodsi uczniowie Sokołowskiego.

Jakkolwiek urzędowy tytuł Akademii aż do r. 1918 brzmiał »Akademia Umiejętności w Krakowie«, to jednak już od samego początku była ona instytucją naukową ogólnopolską, grupującą wszystkich wybitnych polskich uczonych bez względu na ich miejsce pracy i przynależność państwową, a ogłaszała rozprawy dotyczące całej Polski w jej przedrozbiorowych granicach. Po tej samej linii szła i Komisja Historii Sztuki. Pod względem organizacyjnym uzewnętrzniło się to w istnieniu przez lat około 20 lwowskiej sekcji naszej Komisji, dzięki bowiem działalności naukowej Władysława Łozińskiego, a następnie Jana Bołoza Antoniewicza, który w r. 1893 został profesorem historii sztuki Uniwersytetu Lwowskiego, wytworzył się we Lwowie drugi obok Krakowa ośródek polskiej historii sztuki. Śmierć Łozińskiego, przewodniczącego lwowskiej sekcji, w r. 1913, wybuch pierwszej wojny światowej i założenie po jej zakończeniu Towarzystwa Naukowego we Lwowie z należącą do niego Sekcją Historii Sztuki i Kultury, która w r. 1923 podjęła własne, osobne wydawnictwo, położyły kres istnieniu lwowskiej sekcji Komisji akademickiej. W takich miastach, jak Warszawa, Wilno czy Poznań, nie było oczywiście mowy o stworzeniu w czasach zaborczych oddziałów Komisji. Tamtejsi, podówczas bardzo zresztą nieliczni historycy sztuki, a obok nich ludzie dobrej woli z innych zawodów, często z nauką nic wspólnego nie mających i tylko z amatorstwa oddający się badaniom nad dawną sztuką, a zamieszkali nieraz po małych miastach prowincjonalnych, wchodzili w skład Komisji Historii Sztuki indywidualnie, zachęceni do pracy przez Sokołowskiego, który nadsyłane przez nich komunikaty i materiały ogłaszał w Sprawozdaniach, wypełniając w ten sposób lukę w systematycznych badaniach zwłaszcza na obszarze zaboru rosyjskiego. Równocześnie z powstaniem Państwa Polskiego wskrzeszone zostały, względnie założone uniwersytety w Warszawie, Wilnie i Poznaniu, utworzono na nich katedry historii sztuki, które stały się z czasem ośródkami ruchu naukowego w tej dziedzinie wiedzy, a ruch ten przerzucił się z kolei na tamtejsze towarzystwa naukowe i ich sekcje czy komisje historii sztuki, wzorowane na Komisji akademickiej. Na terenie Krakowa rolę miejscowego towarzystwa naukowego w zakresie historii i historii sztuki objęło od r. 1897 Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, które za prezesury Władysława Łuszczkiewicza (1898—1900), a zwłaszcza Stanisława Krzyżanowskiego (1900—16) i Józefa Muczkowskiego (1916—43), dzięki swym wydawnictwom, jak Rocznik Krakowski i Biblioteka Krakowska, prowadziło szlachetne współzawodnictwo z Komisją Historii Sztuki. Doniosłe znaczenie dla rozwoju historii sztuki na terenie Warszawy ma Zakład Architektury Polskiej i Historii Sztuki tamtejszej Politechniki, zorganizowany w okresie międzywojennym przez Oskara Sosnowskiego, który wyniki bardzo owocnej współpracy techników z humanistami ogłaszał we własnych licznych i wysoko postawionych wydawnictwach. Tuż przed drugą wojną światową zaczął we Lwowie wychodzić doskonały kwartalnik Dawna Sztuka, redagowany przez Stanisława Gąsiorowskiego, Mieczysława Gębarowicza i Tadeusza Mańkowskiego. Niestety wypadki wojenne położyły kres jego istnieniu przed ukończeniem druku ostatniego zeszytu drugiego rocznika.

Sokołowski zmarł w r. 1911, następcą jego na stanowisku przewodniczącego Komisji Historii Sztuki został na lat 22 Stanisław Tomkowicz. Zmieniwszy szatę zewnętrzną i tytuł podstawowego wydawnictwa na Prace Komisji Historii Sztuki, realizował w dalszym ciągu program Sokołowskiego, opierając się głównie na jego uczniach, a w okresie po pierwszej wojnie światowej także na coraz liczniejszych uczniach Pagaczewskiego, następcy Sokołowskiego, na katedrze historii sztuki, oraz częściowo Mycielskiego. Dużą zasługą Tomkowicza

jest przetrzymanie kryzysu naukowego i wydawniczego w czasie pierwszej wojny światowej i w okresie bezpośrednio po jej zakończeniu oraz ożywienie Komisji z chwilą nastania lepszej koniunktury. Dokończył on druku VIII i IX tomu Sprawozdań, przeprowadził druk pięciu tomów Prac, trzech tomów Źródeł do Historii Sztuki i Cywilizacji w Polsce, wydawnictwa poświęconego specjalnie ogłaszaniu archiwaliów dotyczących historii sztuki i kultury, którego pierwszy tom wyszedł jeszcze za prezesury Sokołowskiego, oraz dwóch prac osobno wydanych. Za czasów Tomkowicza podjęła też Komisja próbę wydawania inwentarza zabytków sztuki w Polsce, która jednak po ogłoszeniu dwóch zeszytów została zaniechana. W tym okresie wychodził również pod redakcją Wojsława Molè Przegląd Historii Sztuki, czasopismo pomieszczające obok mniejszych rozpraw także recenzje i sprawozdania z ruchu naukowego.

Po śmierci Tomkowicza wybrany został przewodniczącym Komisji Julian Pagaczewski (1933). W odróżnieniu od swego mistrza i poprzednika na katedrze uniwersyteckiej, Sokołowskiego, kładł on silniejszy nacisk na badanie i interepretację samego dzieła sztuki, jako najważniejszego źródła dla historii sztuki, oraz na związanie go ze zjawiskami artystycznymi za granicą bądź w sensie wykazania jego zależności, bądź też odrębności. Nie lekceważył jednak przy tym i źródeł archiwalnych. Dbał o jak największą ścisłość naukową ogłaszanych rozpraw i ich wzorową metodę. Pod względem szaty zewnętrznej udoskonalił Prace Komisji Historii Sztuki, starając się o możliwie najprecyzyjniejsze publikowanie omawianych zabytków. Za jego prezesury, trwającej aż do jego zgonu już w czasie drugiej wojny światowej (1940), Komisja wydała dwa i pół tomu Prac (VI, VII i VIII 1) oraz dwa zeszyty V tomu Źródeł.

Nadmienić jeszcze należy, że rozprawy z zakresu historii sztuki ukazywały się w Akademii sporadycznie i poza Sprawozdaniami i Pracami oraz Przeglądem Historii Sztuki, a mianowicie w dawnym Pamiętniku Akademii Umiejętności i w Rozprawach Wydziału Filologicznego oraz — wyjątkowo — jako osobne książki.

Obok wymienionych tu przewodniczących Komisji zanotować jeszcze trzeba nazwiska ich zastępców i sekretarzy. Obowiązki wiceprzewodniczących pełnili kolejno: Jerzy Mycielski (1911—28), Julian Pagaczewski (1928), Leonard Lepszy (1929—37) i Tadeusz Mańkowski (od 1937), sekretarzami zaś byli: Władysław Łuszczkiewicz (1873—7), Marian Sokołowski (1878—81), Stanisław Tomkowicz (1882—91), Leonard Lepszy (1892), Włodzimierz Demetrykiewicz (1893—4), Jerzy Mycielski (1895—9), Feliks Kopera (1900—1), Jerzy Kieszkowski (1902—3), Julian Pagaczewski (1904—9), Józef Muczkowski (1909—10), Adolf Szyszko-Bohusz (1910—1), Stanisław Turczyński (1912—9), Tadeusz Szydłowski (1920—3), Stefan Komornicki (1923), Adam Bochnak (1923—4), Maria Jarosławiecka-Gąsiorowska (1925—30), Zbigniew Bocheński (1931—3) i powtórnie Adam Bochnak (od 1934).

Druga wojna światowa porobiła dotkliwe szczerby w składzie osobowym Komisji, która od września 1939 do początku marca 1945 straciła 19 spośród swoich przedwojennych 62 współpracowników. Rzecz jasna, że na czas okupacji niemieckiej ustała wszelka działalność wydawnicza. Ale ci współpracownicy, którym dane było wojnę przetrwać, nie stracili ochoty do pracy: juz 8 marca 1945 zebrali się na pierwsze w nowej Polsce posiedzenie naukowe i administracyjne, na którym przewodniczącym został wybrany nestor polskich historyków sztuki i jeden z niewielu już pozostałych przy życiu uczniów Sokołowskiego, Feliks Kopera, zaś późną jesienią tegoż roku przystąpiono do druku drugiego zeszytu VIII tomu Prac, który ukazał się w czerwcu 1946. Równocześnie podjęto pracę nad wydaniem trzeciego i ostatniego zeszytu V tomu Źródeł, rozpoczętego jeszcze przed wojną. W ciągu lat powojennych przybrano szereg nowych współpracowników, przystąpili też do Komisji niektórzy spośród członków Akademii,

którzy do niej dawniej nie należeli. Komisja Historii Sztuki z ufnością patrzy w przyszłość, zamierza w możliwie szybkim tempie ogłaszać dalsze tomy Prac, przygotowuje materiały do nowych tomów Źródeł, a kilku jej współpracowników podjęło się opracowania Historii sztuki polskiej w ramach wydawanej przez Akademię Encyklopedii polskiej. Nie roszcząc sobie pretensji do tego, by być jedynym w Polsce ośrodkiem badań nad dawną sztuką, przeciwnie, z radością witając powstawanie nowych środowisk, Komisja Historii Sztuki pragnie tylko jako *prima inter pares* pracować jak najowocniej nad badaniem polskiej przeszłości artystycznej.

Adam Bochnak

Kraków, dnia 1 stycznia 1948.

ADAM BOCHNAK

ZABYTKI ZŁOTNICTWA PÓŹNOGOTYCKIEGO ZWIĄZANE Z KARD. FRYDERYKIEM JAGIELLOŃCZYKIEM

Przełom w. XV na XVI, okres dogasania w naszej sztuce gotyku i pojawienia się pierwszych dzieł renesansowych, będących zrazu utworami artystów sprowadzanych z Włoch, jest zarazem epoką niesłychanie bujnego życia artystycznego i obfitej produkcji we wszystkich dziedzinach sztuki. Dotyczy to również i złotnictwa, które wtedy wydaje cały szereg dzieł wybitnych. Wśród nich bodaj że najwybitniejszym jest relikwiarz na głowę św. Stanisława w skarbcu katedry wawelskiej (fig. 1). Widocznie w epoce rozkwitu złotnictwa, bujności i bogactwa form, jakie cechują to wspaniałe dzieło złotnictwa, puszka ofiarowana około połowy w. XV przez królową Zofię Jagiełłową na pomieszczenie czaszki św. Stanisława[1] raziła już skromnością i archaizmem, skoro królowa Elżbieta, wdowa po Kazimierzu Jagiellończyku, więc synowa Zofii, uważała za wskazane sprawić nowy relikwiarz na drogocenne szczątki Patrona Polski. Może też przyczyniło się do tego ożywienie czci św. Stanisława, schodzące się z dwusetną pięćdziesiątą rocznicą jego kanonizacji, bo właśnie na pierwsze lata w. XVI przypada kilka wybitnych fundacji, wiążących się z kultem krakowskiego męczennika. Napis: DIVO · STANISLAO · PATRONO · PRECIPVO · ELIZABET · POLONIE · REGINA · CVM · FILIIS · IOANNE · ALBERTO · REGE · ET · FREDERICO · CARDINALI · EPISCOPO · CRAC · JOANNE · CONARSKY · SVCCESSORE · EIVS · PROCVRANTE · VASCVLVM · HOC · DEDIT · DICAVITQVE · ANNO · DNI · 1 · 5 · 0 · 4· wyryty niby renesansową majuskułą na brzegu wieka głosi, że współfundatorami byli nieżyjący już podówczas synowie królowej, Jan Olbracht († 1501) i Fryderyk († 1503), a nadto, że doprowadzeniem do skutku fundacji zajął się następca Fryderyka na krakowskiej stolicy biskupiej, Jan Konarski.

Podczas gdy za granicą na pomieszczenie szczątków czaszki były w użyciu relikwiarze w kształcie popiersia *(hermae)*, znane zresztą i u nas z dwóch relikwiarzy darowanych przez Kazimierza Wielkiego do Płocka i Stopnicy, to złotnik, któremu powierzono wykonanie relikwiarza na głowę św. Stanisława, nie wyrzekł się uświęconej już pewną tradycją i od ostatniej ćwierci w. XV szczególnie ulubionej formy puszkowej. Nasz relikwiarz (wysokość 24·3 cm, przekątna podstawy 30·6 cm) jest niejako ośmiokątnym budyneczkiem, opiętym szkarpami na narożnikach, a nakrytym silnie spłaszczoną kopułą. Spoczywa on na barkach czterech aniołów, którzy trzymają w rękach tarcze z herbami Polski, Litwy, kardynała Fryderyka i królowej Elżbiety (Habsburgów). Obok współczesnego ornatu św. Stanisława w ka-

Praca niniejsza była przedstawiona na posiedzeniu Komisji Historii Sztuki dnia 22 maja 1947.

[1] Polkowski I., *Skarbiec katedralny na Wawelu*, Kraków 1882.

tedrze krakowskiej z daru Piotra Kmity jest to jedyny zabytek przemysłu artystycznego, w którym rzeźba gra tak dużą rolę. Nie może to zadziwiać, bo nigdzie w Polsce snycerstwo nie doszło do takiego rozkwitu, jak właśnie w Krakowie, gdzie pod wpływem Wita Stwosza powstała cała szkoła snycerska, w dużej mierze stylem mistrza zabarwiona. Wpływ Wita Stwosza widać przede wszystkim w baldachimach z przecinających się oślich grzbietów i powyginanych iglic, które żywo przypominają zwieńczenia poszczególnych scen na skrzydłach ołtarza Mariackiego, mniej zaś wyraźnie w ośmiu lanych płaskorzeźbach, których treścią są następujące epizody z życia św. Stanisława: Kupno wsi (fig. 2), Wskrzeszenie Piotr[owin]a (fig. 3), Świadczenie przed królem (fig. 4), Zamordowanie świętego (fig. 5), Rozsiekanie zwłok męczennika (fig. 6), Orły strzegące zwłok (fig. 7), Pogrzeb (fig. 8) i Kanonizacja w Assyżu (fig. 9). Spośród trzech równocześnie powstałych cyklów z życia św. Stanisława ten jest najbardziej rozbudowany, cykl bowiem na ołtarzu w kaplicy Aniołów Stróżów w kościele Mariackim składa się obecnie z sześciu epizodów [1], brak w nim i nigdy nie było sceny Rozsiekania zwłok męczennika, brak również Kanonizacji, która prawdopodobnie mieściła się w szczytowym zwieńczeniu, cykl zaś na ornacie Kmity obejmuje scen siedem [2], w następstwie połączenia w jedną kompozycyjną całość Rozsiekania zwłok i Strzeżenia zwłok przez orły, które to epizody na relikwiarzu potraktowane zostały jako osobne sceny. Artysta opowiada zdarzenia z życia Patrona Polski spokojnie, bez werwy i temperamentu, które cechują utwory Wita Stwosza. Najwięcej Stwoszowskim w pozie, ruchu i rysunku jest pachołek rąbiący energicznie zwłoki męczennika. Złotnik dopomógł sobie tutaj znaną ryciną Wita Stwosza na temat Ścięcia św. Pawła [3], tak jak znowu twórca tryptyku z Lusiny [4] i snycerz tryptyku z kaplicy Jana Olbrachta skorzystali z innych jego rycin [5]. Problem rozmieszczenia osób i przedmiotów w przestrzeni nie został w naszym relikwiarzu rozwiązany szczęśliwiej na punkcie zgodności z rzeczywistością, niż we współczesnych dziełach krakowskich, jak mariacki tryptyk św. Stanisława, zresztą z wyjątkiem Śmierci świętego tak się różniący kompozycją poszczególnych scen, lub ornat Piotra Kmity, również tylko w tej scenie zgodny z relikwiarzem. Większa zgodność draperii z budową i ruchami figur niż w rzeźbach starego Stwosza z okresu krakowskiego tłumaczy się powstaniem wawelskiego relikwiarza w czasie, w którym sztukę krakowską zaczyna już owiewać tchnienie renesansu. Całość jest jednak jeszcze czysto gotycka, ze sztuki klasycznej nie ma tu ani jednej formy, ani jednego motywu — z wyjątkiem liter napisu, który wykonano już niby renesansową majuskułą. Wartość płaskorzeźb polega na dekoracyjnym ich efekcie i umiejętności związania z całością, bo proporcje figur nie zawsze są poprawne, a rysunek szczegółów ciężki. Nader miłe są aniołki, które klęcząc tak zgrabnie pokazują widzowi tarcze z herbami fundatorów. Materiał, którym jest szczere złoto, czyste, staranne opracowanie szczegółów architektonicznych, roślinnych oraz płaskorzeźb, brak przeładowania mimo tylu reliefów i takiej obfitości motywów, wreszcie blask różnobarwnych kamieni, wśród których zwraca uwagę niezwykłej wielkości szafir i czarny diament — wszystko to składa się na bardzo piękną i kolorystyczną całość i stawia relikwiarz św. Stanisława w szeregu najcenniejszych zabytków nie tylko naszego, ale i zagranicznego złotnictwa tych czasów.

Zupełnie wyjątkowym jest fakt, że wśród mnóstwa dzieł złotniczych epoki gotyckiej znajdujących się w Polsce relikwiarz św. Stanisława nie jest dziełem anonimowym. Skromnością wiedziony jego twórca wyrył swoje nazwisko w miejscu niedostępnym, na wewnętrznej

[1] Pagaczewski J., *Posąg srebrny św. Stanisława w kościele oo. paulinów na Skałce w Krakowie*, Kraków 1927, fig. 11, 13, 15, 17, 19, 21. [2] Tamże fig. 10, 12, 14, 16, 18, 20, 22. [3] Kopera F., *Wit Stwosz w Krakowie* (Rocz. Krak. X, 1907, s. 21, fig. 10). [4] Sokołowski M., *Studia do historii rzeźby w Polsce w XV i XVI wieku* (Spraw. KHS VII, 1906, s. 83—6 fig. 1—2). [5] Tamże s. 179—82 fig. 31—2.

1. Relikwiarz na głowę św. Stanisława w skarbcu katedry wawelskiej.
Fot. St. Kolowca, Kraków.

stronie dna relikwiarza, tak że napis MARTINVS MARCZINECZ AVTHOR HVIVS OPERIS jest znany dopiero od r. 1881, w którym w czasie wizyty kanonicznej biskupa Albina Dunajewskiego puszkę odpieczętowano i otwarto celem zbadania relikwii [1]. Nazwisko tego złotnika powraca często w aktach krakowskiego cechu złotniczego w latach 1486—1514 [2]. Był on złotnikiem nadwornym. W r. 1502 na zamówienie królewicza Zygmunta wykonał złoty

[1] Polkowski I., *Relikwiarz św. Stanisława w katedrze na Wawelu* (odbitka z Czasu nr 59 z dnia 13 marca 1881); tenże, *Skarbiec katedralny na Wawelu*, Kraków 1882, objaśnienie na odwrotnej stronie tablicy z reprodukcją tego relikwiarza. Zdaniem prof. Kazimierza Nitscha nazwisko tego złotnika należy pisać „Marciniec", a nie — jak dotychczas — „Marcinek". [2] Lepszy L., *Przemysł złotniczy w Polsce*, Kraków 1933, s. 135 nr 199.

2. Kupno wsi Piotrawin, płaskorzeźba na relikwiarzu św. Stanisława w skarbcu katedry wawelskiej. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

kielich do kościoła w Olsztynie[1], a w latach 1510—11 szereg różnych robót dla króla już Zygmunta, jak ozdobne łyżki, kasety, zapinki perłami wysadzane, klamry do pasów, rękojeści do mieczów, półmiski z herbami do kredensu królewskiego, srebrne kufle itp.[2]. Rok 1512 przynosi mu nowe, bardzo zaszczytne zamówienie królewskie: mam na myśli lany ze srebra i złocony dyptyk czy też tryptyk, który aż do najazdu Szwedów stał na mensie ołtarza

[1] Lepszy L., *Pacyfikał sandomierski oraz złotnicy krakowscy drugiej połowy XV stulecia* (Spraw. KHS V, 1896, s. 94).
[2] Tamże.

3. Wskrzeszenie Piotr[owin]a, płaskorzeźba na relikwiarzu św. Stanisława w skarbcu katedry wawelskiej. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

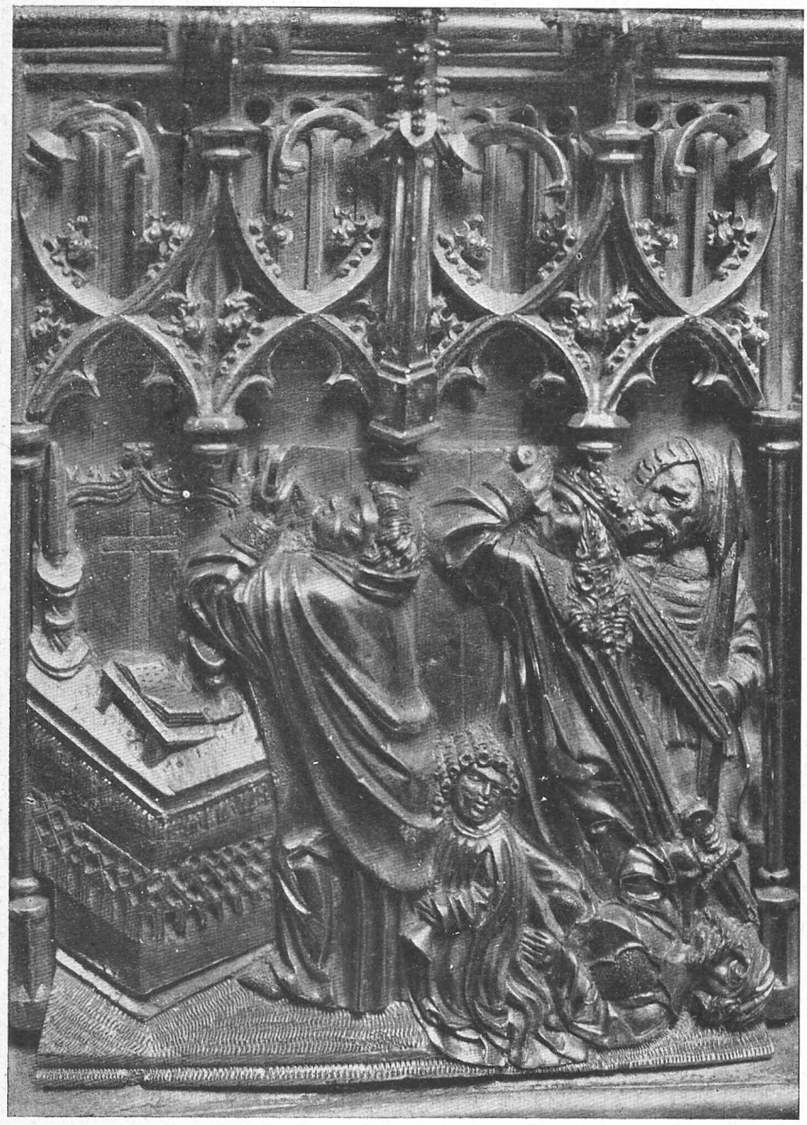
nad grobem Patrona Polski w katedrze wawelskiej. Ukryty przez ks. Szymona Starowolskiego, został jednak odnaleziony i przez szwedzkiego komendanta Wirtza w r. 1657 sprzedany niejakiemu Pinkusowi z Kazimierza, który go stopił na materiał[1]. Szczęśliwszą rękę miał książę kardynał Sapieha, który relikwiarz na głowę św. Stanisława ukrył w czasie ostatniej okupacji niemieckiej w swoim pałacu i w ten sposób dzieło to ocalił przed „zabezpieczeniem" przez generalnego gubernatora Franka.

[1] Tamże; Polkowski I., *Grób i trumna św. Stanisława, Biskupa i Męczennika, na Wawelu* (Spraw. KHS III, 1888, s. 29); Kołaczkowski J., *Wiadomości tyczące się przemysłu i sztuki w dawnej Polsce*, Kraków 1888, s. 694—5.

4. Świadczenie przed królem, płaskorzeźba na relikwiarzu św. Stanisława w skarbcu katedry wawelskiej. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

Wspomniałem już, że twórca relikwiarza z daru królowej Elżbiety zachował w swym dziele zasadniczą formę poprzedniego relikwiarza na głowę św. Stanisława, daru królowej Zofii Jagiełłowej. Posiadamy poza tym w Małopolsce dwa jeszcze tego typu średniowieczne relikwiarze, jeden św. Urszuli w kościele św. Szczepana w Krakowie[1], bardzo skromny i prosty, pochodzący jeszcze może z połowy w. XV, drugi w kościele parafialnym w Stopnicy[2],

[1] Pagaczewski J., *Dwa relikwiarze w skarbcu parafialnym kościoła N. P. Marii na Piasku w Krakowie* (Spraw. KHS IX, 1915, s. CXLVII fig. 22). [2] *Sichergestellte Kunstwerke im Generalgouvernement*, druk prywatny okupacyjny z r. 1940' wydany w małej ilości egzemplarzy, s. 84 nr 274.



5. Zamordowanie św. Stanisława, płaskorzeźba na relikwiarzu św. Stanisława w skarbcu katedry wawelskiej. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

zdobny na wieku pięknymi grawirunkami, których styl wskazuje już na początek w. XVI. Więcej tego rodzaju relikwiarzy z w. XV i początku XVI posiadają kościoły wielkopolskie. Prawie wszystkie są datowane, co podnosi ich znaczenie jako dokumentów. Najstarszym z nich jest relikwiarz z daru Benedykta z Łopienna z r. 1481 w katedrze gnieźnieńskiej [1], mający kształt nieco wydłużonego sześcioboku, następnym z kolei relikwiarz kościoła para-

[1] Kohte J., *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Posen* IV, Berlin 1897, s. 92; Polkowski I., *Katedra gnieźnieńska*, Gniezno 1874, s. 243 i tabl. XVIII.

6. Rozsiekanie zwłok św. Stanisława, płaskorzeźba na relikwiarzu św. Stanisława w skarbcu katedry wawelskiej. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

fialnego w Kościanie z r. 1482 [1], po nim zaś następują takie, jak puszka z daru Jakuba Boksicy z lat 1483—93 w katedrze gnieźnieńskiej [2], słynny złoty relikwiarz roboty Jakuba Bartha z r. 1494 na pomieszczenie czaszki św. Wojciecha w katedrze gnieźnieńskiej [3], relikwiarz kościoła parafialnego w Szamotułach, który na czaszkę św. Odylii sprawił w r. 1496 tamtejszy prepozyt Stanisław Mysznar [4], relikwiarz z daru kanonika Wawrzyńca Grodzic-

[1] Kohte *o. c.* III, 1896, s. 159. [2] Tamże IV, s. 91—2 i 93 fig. 87; Polkowski *o. c.* s. 243 i tabl. XVIII. [3] Kohte *o. c.* IV, s. 90—1 i tabl. V; Polkowski *o. c.* s. 101—2 i tabl. IV. [4] Kohte *o. c.* III, s. 53—4 i 52 fig. 45.

7. Orły strzegą zwłok św. Stanisława, płaskorzeźba na relikwiarzu św. Stanisława w skarbcu katedry wawelskiej. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

kiego dla katedry poznańskiej na pomieszczenie czaszki św. Sabiny, pochodzący z r. 1510 [1], i puszka z r. 1533 na czaszkę św. Gereona w katedrze gnieźnieńskiej, ofiarowana przez tamtejszego kanonika Wojciecha Załuskiego [2]. Nie datowane wymienić można dwa, a mianowicie drugi relikwiarz kościoła parafialnego w Kościanie [3] oraz relikwiarz św. Jokundyna w katedrze poznańskiej [4]. Z czasów pogotyckich mogę przytoczyć na obszarze Małopolski osiem relikwiarzy puszkowych, a mianowicie piękny, perłową masą pokryty relikwiarz

[1] Kohte II, 1896, s. 17. [2] Tamże IV, s. 92; Polkowski *o. c.* s. 243. [3] Kohte *o. c.* III, s. 159. [4] Tamże II, s. 17.

8. Pogrzeb św. Stanisława, płaskorzeźba na relikwiarzu św. Stanisława w skarbcu katedry wawelskiej. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

św. Szczepana w kościele pod jego wezwaniem w Krakowie, pochodzący z w. XVI [1], św. Jacka u dominikanów krakowskich, ufundowany przez Zygmunta III *ex voto* zdobycia Smoleńska (1611), a zamówiony w Augsburgu [2], bł. Szymona z Lipnicy, sprawiony wnet po r. 1685, a przechowywany w kościele bernardynów w Krakowie [3], św. Jana Kantego z r. 1695, roboty

[1] Pagaczewski J., *Dwa relikwiarze w skarbcu parafialnym kościoła N. P. Marii na Piasku w Krakowie* (Spraw. KHS IX, s. CXLVII—CL fig. 23—4). [2] Lepszy L. i Tomkowicz S., *Kraków, kościół i klasztor oo. dominikanów* (Zabytki sztuki w Polsce I, Kraków 1924, s. 55 fig. 41); Bochnak A., *Dwie puszki z herbami Wazów w kolegiacie łowickiej* (Prace KHS VI, 1934/35, s. 48*). [3] Kantak K., Szablowski J., Żarnecki J., *Kościół i klasztor bernardynów w Krakowie* (Bibl. Krak. 96, Kraków 1938, fig. 28). O istnieniu tego relikwiarza przypomniał mi doc. dr Jerzy Szablowski.

9. Kanonizacja św. Stanisława w Assyżu, płaskorzeźba na relikwiarzu św. Stanisława w skarbcu katedry wawelskiej. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

Jana Ceyplera, u św. Anny w Krakowie[1], puszkę z r. 1701 w kościele parafialnym w Kościelcu pod Proszowicami[2], bł. Salomei z czasu około r. 1800 u franciszkanów w Krakowie[3],

[1] Bukowski J., *Kościół akademicki św. Anny* (Bibl. Krak. 17, Kraków 1900, s. 43—4); Lepszy L., *Przemysł złotniczy w Polsce*, Kraków 1933, s. 167—8 nr 646. [2] Klisza szklana autora niniejszego studium w Centralnym Biurze Inwentaryzacji Zabytków, nr inw. 20834. [3] Na ten relikwiarz zwrócił mi uwagę ks. kan. Kazimierz Figlewicz, podkustoszy katedry wawelskiej. Reprodukuje go Karwacki A., *Błog. Salomea za życia i po śmierci — w siedemsetną rocznicę jej urodzin*, Kraków 1911, s. 190. Tamże s. 152—3 ks. Karwacki podaje, że relikwiarz ten sprawili oo. franciszkanie w miejsce dawniejszego, który pod koniec w. XVIII zarekwirowali Austriacy. Ów dawniejszy, pochodzący

św. Doroty z r. 1810 u św. Marka w Krakowie [1] i bł. Bronisławy, neogotycki z r. 1845, u norbertanek na Zwierzyńcu [2]. Tak więc występują one w Polsce od połowy w. XV aż po połowę w. XIX.

Wśród relikwiarzy najróżniejszego kształtu istnieją wprawdzie za granicą i puszki o kolistej, a nawet wielobocznej podstawie, są one jednak stosunkowo rzadsze od innych, a poza tym tak się różnią między sobą, że tylko w szerszym tego słowa znaczeniu można je zaliczyć do wspólnego typu. Definicja tego typu musi być bardzo krótka: po prostu relikwiarz w kształcie puszki i nic więcej. Tymczasem u nas występują relikwiarze puszkowe stosunkowo często — wymieniłem ich z górą dwadzieścia z okresu obejmującego czterysta lat — wszystkie, z wyjątkiem okrągłej puszki św. Szczepana w Krakowie oraz puszki z daru Benedykta z Łopienna w Gnieźnie, zbudowanej na rzucie sześciobocznym wydłużonym i zdobnej emalią typu węgierskiego, mają podstawę w kształcie wieloboku umiarowego, wszystkie wreszcie mają wieka w kształcie silnie spłaszczonej kopuły. Można więc u nas mówić o typie puszkowego relikwiarza wielobocznego, umiarowego, z wiekiem w kształcie spłaszczonej kopuły. Nasze relikwiarze puszkowe na pierwszy rzut oka tak się różnią od zagranicznych relikwiarzy puszkowych, że w ramach tego ogólnego typu tworzą grupę osobną, Polsce tylko właściwą. Dotyczy to także relikwiarza św. Jacka u dominikanów krakowskich, który, choć augsburski, wykonany został jednak na zamówienie z Polski pochodzące i niezawodnie podług wskazówek z Polski przysłanych.

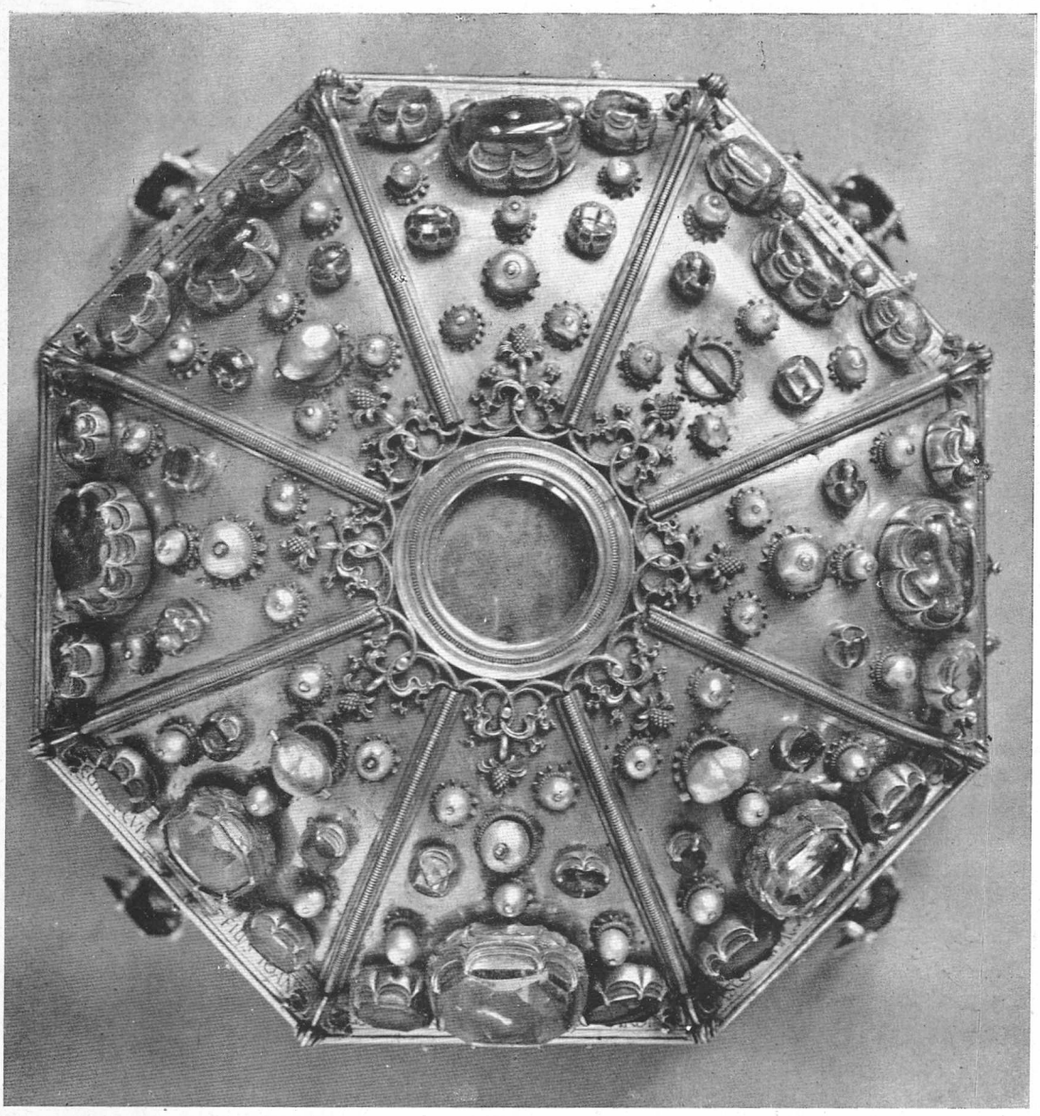
W obrębie polskiej grupy relikwiarzy puszkowych dadzą się wyróżnić dwa odcienie: małopolski, ściślej krakowski, i wielkopolski, pewnie poznański. Dla odcienia małopolskiego charakterystycznym jest stosowanie na większą skalę motywów architektonicznych i płaskorzeźb. Typowe pod tym względem są oba relikwiarze wawelskie, w stopnickim natomiast, zdobnym na wieku grawirunkami, i w puszce od św. Szczepana w Krakowie, nie dekorowanej ani grawirunkiem ani płaskorzeźbą, mamy przynajmniej szkarpy opinające krawędzie. W relikwiarzach odcienia wielkopolskiego przeważają grawirunki, figuralne i roślinne, architektura natomiast ograniczona jest do *minimum* albo nawet wcale jej nie ma. Wyjątkiem jest na tym terenie relikwiarz Jakuba Boksicy, zdobny plastycznymi motywami architektonicznymi i figuralnymi, oraz do pewnego stopnia relikwiarz Benedykta z Łopienna, na którym obok reliefów zastosowano na wielką skalę grawirunki, a który poza tym i wydłużonym kształtem podstawy wykracza nieco poza typ. Najbardziej typowym, a zarazem najbardziej reprezentacyjnym okazem odcienia wielkopolskiego jest gnieźnieński relikwiarz na głowę św. Wojciecha.

Utarł się zwyczaj ofiarowywania przez zaszczyconych godnością kardynalską biskupów krakowskich ich bereł, używanych przy pewnych uroczystościach, Uniwersytetowi Krakowskiemu. Może ma to związek z faktem, że każdorazowy biskup krakowski był kanclerzem

z r. 1632, był również wieloboczną puszką — „theca argentea super sex aquilis habens sex latera, in quorum primo... est figura B[oleslai] Pudici, in secundo Grimislaae, in tertio B. Cunegundis, in quarto B. Jolentae, in quinto B. Constantiae, in sexto B. Elisabeth, supra quorum capita ... distinctae cellulae, in quibus noviter collocatum caput B. Salomeae chrystallis distinctum ad osculandum. In summitate capitis est corona regia. Hoc totum habet in se argenti marcas 24, ex votis diversorum hominum comparata". Tamże s. 152—3, podług Processus ... super cultu Servae Dei Salomeae ... 1663—5, Ossolineum we Lwowie, rpis 85, karta 30.

[1] Na ten nie publikowany relikwiarz zwrócił mi uwagę ks. kan. Kazimierz Figlewicz. Na spodzie sześciobocznej puszki z okienkami pośrodku każdej ścianki i u szczytu widnieje napis: „1810 Die 5. Februarij Reliquiae S. Dorotheae intus repositae in Consistorio authenticatae et sigillo Illrmi Andreae Rawa Gawroński Episcopi Cracov. communitae".

[2] Wzmiankę o tym nie publikowanym relikwiarzu podaje Tomkowicz S., *Powiat krakowski* (Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej II, Kraków 1906, s. 313). O jego istnieniu przypomniał mi. ks. kan. Kazimierz Figlewicz.



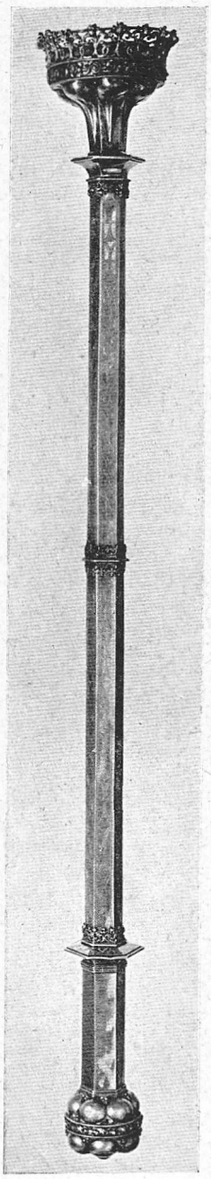
10. Wieko relikwiarza św. Stanisława w skarbcu katedry wawelskiej.
Fot. St. Kolowca, Kraków.

Uniwersytetu. Zwyczaj oddawania berła kardynalskiego Uniwersytetowi wprowadził pierwszy polski kardynał, którym był Zbigniew Oleśnicki († 1455)[1], a podtrzymali go Fryderyk Jagiellończyk († 1503) i Bernard Maciejowski († 1608)[2]. Nic nie wiadomo o tym, by Uniwersytet

[1] Przeździecki A. i Rastawiecki E., *Wzory sztuki średniowiecznej i z epoki Odrodzenia po koniec wieku XVII*, seria II, Warszawa 1855—8, tabl. Tt. [2] Muczkowski J., *Rękopisma Marcina Radymińskiego opisał i wiadomość o historiografach Szkoły Jagiellońskiej skreślił..*, Kraków 1840, s. 143—4, z powołaniem się na następujący tekst „w księdze posiedzeń Kapituły krakowskiej z r. 1634, w Archiwum Kapitulnym znajdującej się" (więc na Acta actorum): „Anno 1634 die Veneris 30 Junii. Sceptrum honoris et eminentiae cardinalatus per Illustrissimum et Rndum olim piae memoriae Bernardum, miseratione divina S. R. E. et tit. S. Johannis ante Portam Latinam Cardinalem Maciejowski, nuncupatum Archiepiscopum Gnesnensem, Primatem Regni, Universitati almae Academiae Cracoviensi pro honore rectoratus et sui memoria

Krakowski otrzymał berła od pozostałych kardynałów-biskupów krakowskich, którymi za czasów Polski przedrozbiorowej byli oprócz wymienionych Jerzy Radziwiłł († 1600), Jan Albert Waza († 1634) i Jan Aleksander Lipski († 1746). Spośród trzech bereł darowanych Uniwersytetowi przez kardynałów zachowały się w jego posiadaniu dwa starsze, berło zaś kardynała Maciejowskiego przepadło w niewiadomym czasie. Trzecie krakowskie berło rektorskie nie jest berłem kardynalskim. Tradycja wiąże je z osobą odnowicielki Uniwersytetu, królowej Jadwigi [1].

Na tym miejscu interesuje nas berło kardynała Fryderyka (fig. 11), najokazalsze i najpiękniejsze ze wszystkich. Sześcioboczny trzon tego srebrnego, prawie w całości pozłacanego berła (długość 108 cm) pokryto rytym ornamentem typu maswerkowego. Szczyt berła tworzy jakby kapitel z puklami na ściankach (fig. 12), na którym spoczywa korona z liści. Żywo, z poczuciem natury traktowana jest ozdobna galeryjka korony: zamiast niższych listków, które zazwyczaj przypadają między wyższe, wprowadzono tutaj motyw nawzajem o siebie zahaczających szypułek. Oryginalny ornament otoku tworzą wolutowo podgięte, kwiatkami stokrotki zakończone gałązki, które rytmicznie wyrastają z pręta. Dolne zakończenie tego berła ma kształt kuli kutej w pukle (fig. 13). Na obwodzie kuli złotnik nie powtórzył wzoru z otoku korony, lecz w podobny w zasadzie ornament wprowadził zeschłe liście zamiast stokrotek. Szczęśliwy kontrast gładkiego, tylko grawirowanymi maswerkami zdobnego i talerzykami podzielonego trzonu z bogatszym, plastycznym zakończeniem u szczytu i u dołu, umiarkowana ozdobność, czysty modelunek i staranny cyzelunek ornamentów roślinnych — wszystko to, przy zgrabnych, wysmukłych proporcjach, stawia to berło w rzędzie najszlachetniejszych, najwytworniejszych dzieł naszego złotnictwa. Na szczycie berła, wewnątrz korony mieszczą się trzy herby (fig. 14): u góry, nieco większy od pozostałych, zwieńczony tiarą papieską i kluczami św. Piotra herb papieża Aleksandra VI, pod nim zaś na prawo heraldycznie Orzeł polski z krzyżem metropolitalnym i kapeluszem kardynalskim nad tarczą, na lewo zaś herb Habsburgów z koroną nad tarczą, odnoszący się do matki kardynała Fryderyka, królowej Elżbiety. W herbach zastosowano obok metalu, nie złoconego srebra, emalię czerwoną i czarną. Herby te dają datę zabytku. Fryderyk Jagiellończyk został zamianowany kardynałem przez Aleksandra VI dnia 20 września 1493, zmarł zaś 14 marca 1503. Berło zostało zamówione chyba zaraz po otrzymaniu przezeń purpury, a zamawiającym mógł być albo on sam, albo może jego matka, na co zdaje się wskazywać herb jej obok herbu papieża i herbu kardynała.

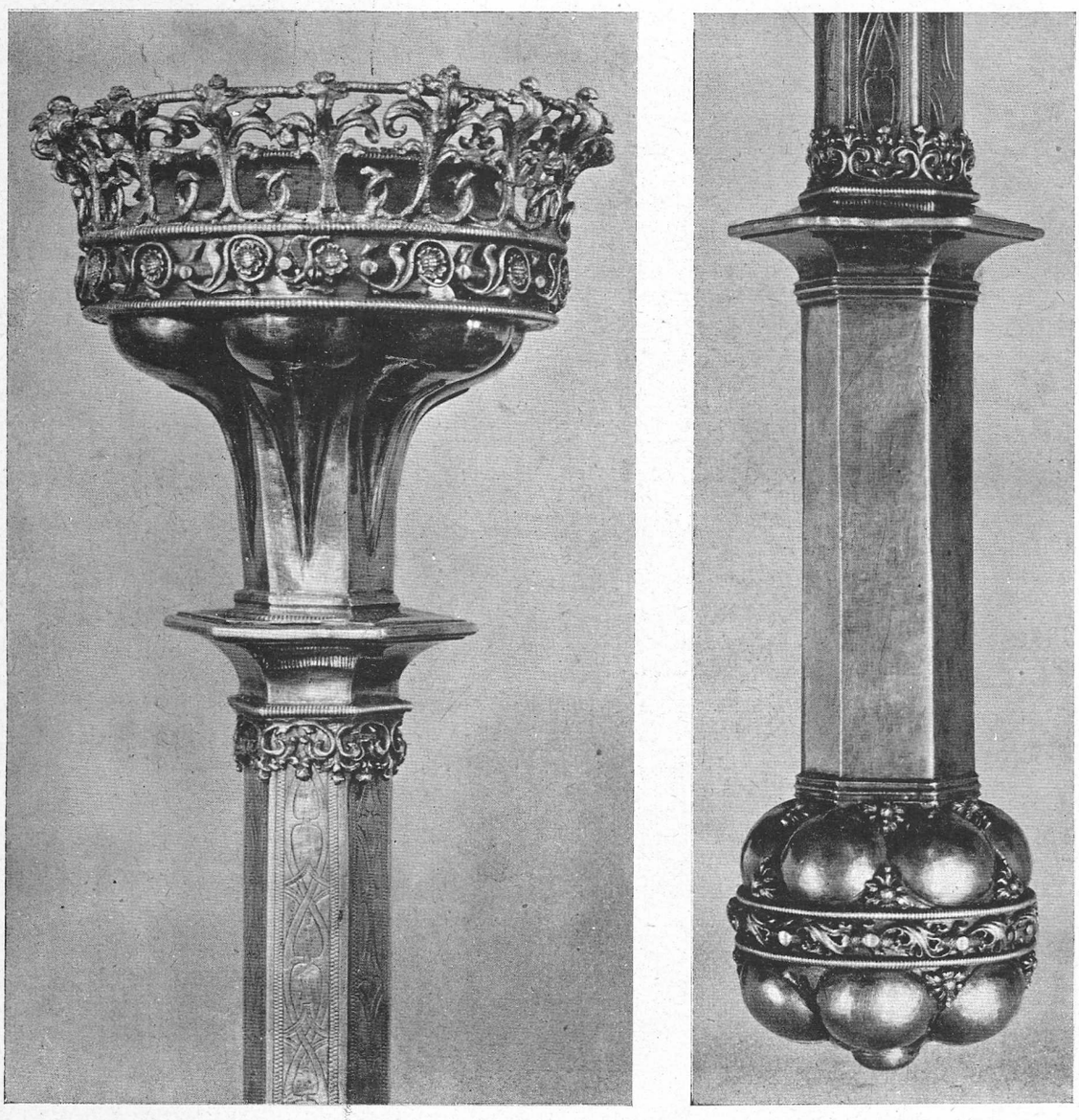


11. Berło rektorskie Uniwersytetu Jagiel. z daru kard. Fryderyka Jagiellończyka. *Fot. St. Kolowca.*

Przypisywanie jednemu złotnikowi jakichś dzieł wyłącznie na podstawie powinowactwa, a nawet identyczności pewnych ornamentów mogłoby zaprowadzić

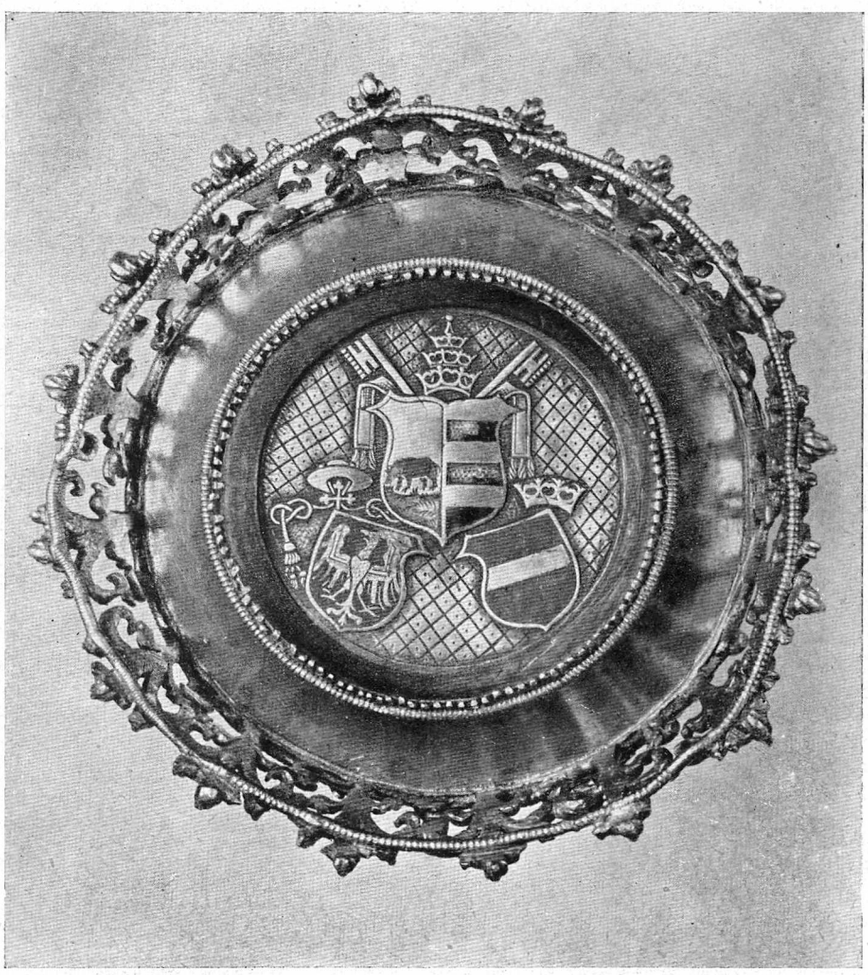
donatum, hucusque penes Rdum olim Lucam Doctorium, S. T. D. Can. Crac., retentum, eidem Universitati Cracov. per Adm. Rndos Dominos ejusdem executores restituendum esse Rdi Dni Capitulares concorditer concluserunt". A zatem berło, będące odznaką godności kardynalskiej, stało się dopiero później berłem rektorskim Uniwersytetu Krakowskiego.

[1] Przeździecki i Rastawiecki *o. c.* tabl. Tt.



12 i 13. Górne i dolne zakończenie berła rektorskiego Uniwersytetu Jagiellońskiego z daru kardynała Fryderyka Jagiellończyka. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

na manowce, bo przecież złotnicy kopiują ornamenty, względnie robią je podług tych samych, po warsztatach kursujących wzorów, które właśnie w tym celu przez grafików były wydawane. Tak było nie tylko w w. XV, ale i później, w w. XVI i XVII. Średniowiecze w ogóle nie zna pojęcia plagiatu, artysta zaś jest na ogół traktowany jak rzemieślnik, od którego wymaga się solidnej roboty, ale nie oryginalności. Fakt, że ornament z zahaczających o siebie szypułek na koronie berła kardynała Fryderyka (fig. 12) biegiem linii i całym swoim charakterem żywo przypomina ornament na szczycie wieka puszki na głowę św. Stanisława

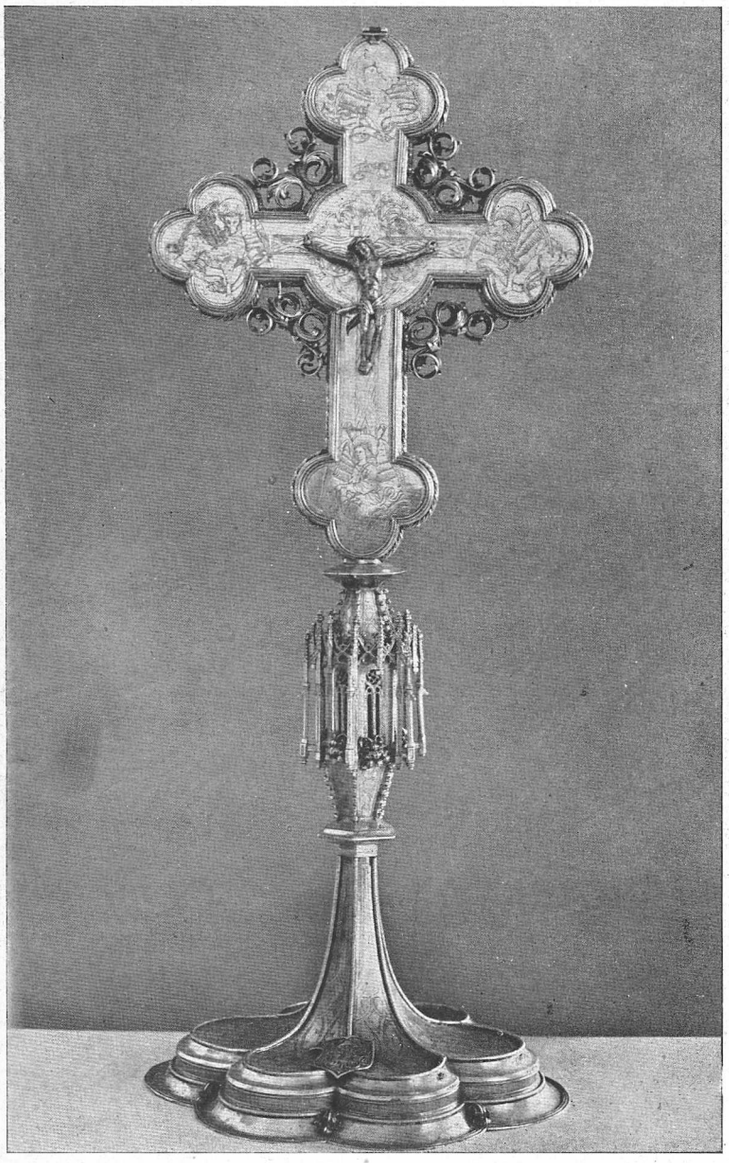


14. Herby w górnym zakończeniu berła rektorskiego Uniwersytetu Jagiellońskiego z daru kardynała Fryderyka Jagiellończyka. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

(fig. 10), nie uprawniałby do dopatrywania się w berle dzieła mistrza Marcina, gdyby nie równorzędna i nader wysoka wartość artystyczna obu zabytków oraz okoliczność, że obydwa łączą się z dworem królewskim, którego stałym dostawcą był, jak wiemy, nasz złotnik.

Berło kardynała Fryderyka wraz z dwoma innymi berłami rektorskimi zostało w dniu wybuchu wojny zamurowane własnoręcznie przez jednego z historyków sztuki w Collegium Novum i mimo pobytu Niemców w tym gmachu przez cały czas okupacji schowek nie został przez nich zauważony. Wydobyto je dopiero w dniu 2 sierpnia 1945.

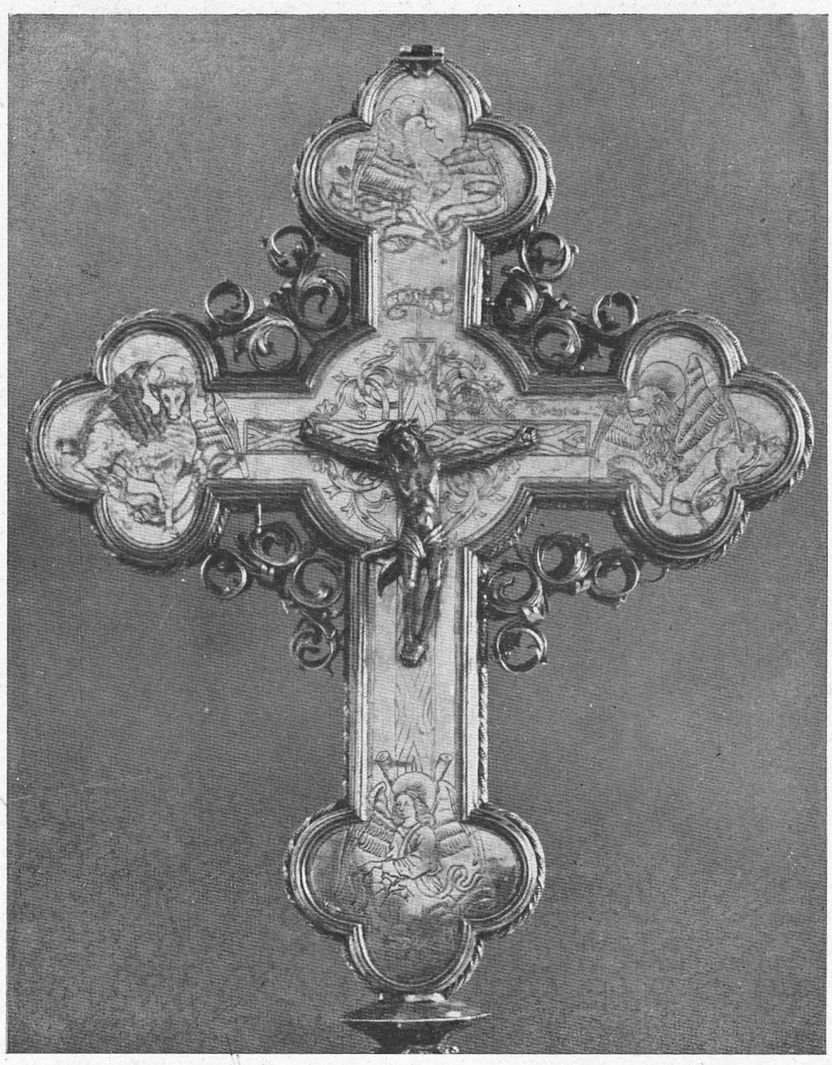
Istnieją jeszcze dwa zabytki złotnictwa związane z kardynałem Fryderykiem, dwa srebrne, złocone krzyże na relikwie Krzyża świętego (fig. 15—19), dary Fryderyka dla katedry gnieźnieńskiej. Zrabowane przez Niemców po zajęciu Gniezna, zostały odnalezione w Wiesbaden wraz z szeregiem innych dzieł złotniczych z Wielkopolski i w dniu 30 kwietnia



15. Krzyż większy kardynała Fryderyka Jagiellończyka w katedrze gnieźnieńskiej. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

1946 przywiezione do Polski razem z ołtarzem Mariackim Wita Stwosza przez dra Karola Estreichera.

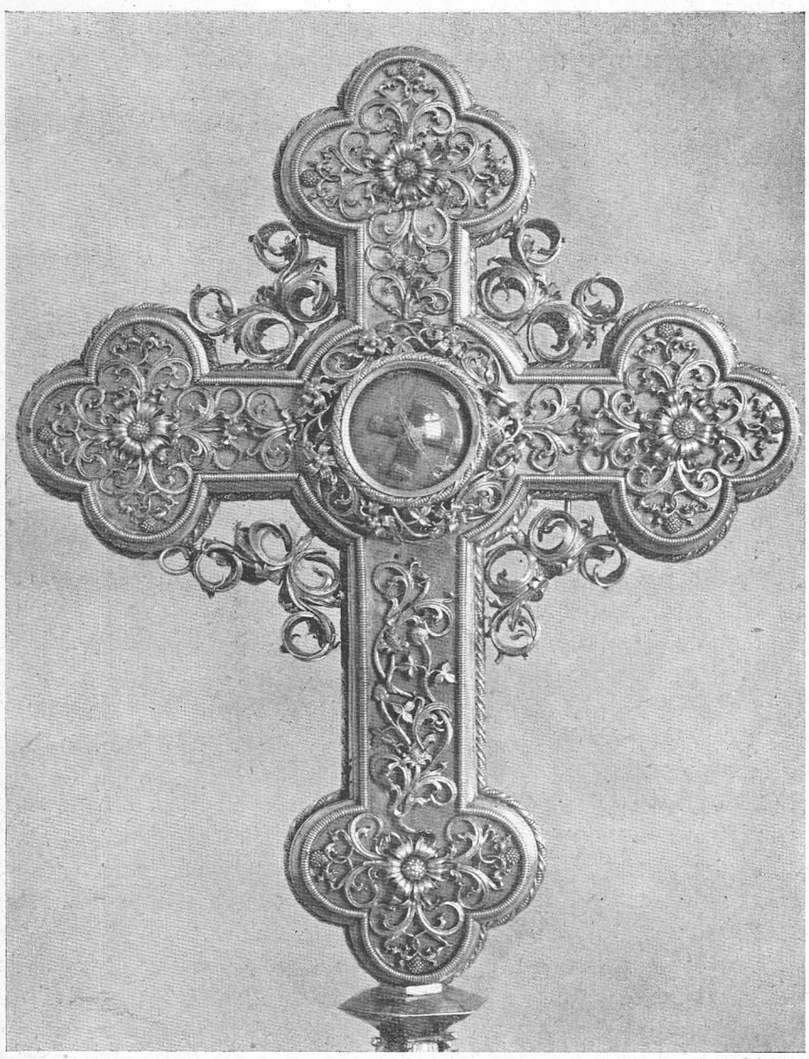
Fryderyk Jagiellończyk jako dwudziestoletni kleryk został biskupem krakowskim dnia 13 kwietnia 1488. Arcybiskupem gnieźnieńskim wybrała go tamtejsza Kapituła 24 kwietnia 1493, przy czym za zezwoleniem Aleksandra VI zatrzymał i biskupstwo krakowskie. Zmarł, jak wspomniano wyżej, dnia 14 marca 1503 w Krakowie. Większy krzyż gnieźnieński pochodzi z pewnością z czasu już po objęciu przez Fryderyka stolicy prymasowskiej, więc



16. Przednia strona górnej części większego krzyża kardynała Fryderyka Jagiellończyka w katedrze gnieźnieńskiej. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

z lat 1493—1503, co do mniejszego jest to również prawdopodobne, jakkolwiek dowodu brak. Kardynał Fryderyk, w ogóle jako arcypasterz niezbyt, przykładny i gorliwy, przebywał więcej w stołecznym Krakowie niż w Gnieźnie, prawdopodobniejszym więc byłoby zamówienie darów dla katedry gnieźnieńskiej u któregoś ze złotników krakowskich, aniżeli np. w Poznaniu. Zobaczmy, co powie analiza samych zabytków, w niej bowiem szukać musimy odpowiedzi wobec braku danych źródłowych.

Przypatrzmy się najpierw krzyżowi większemu (wysokość 76·5 cm, osie podstawy 30 i 25 cm, fig. 15—17). Na sześciolistnej podstawie, dającej się wpisać w elipsę, obrzeżonej oprofilowaną listewką, za pośrednictwem cokołu, złożonego u dwóch żłobków i pionowo prążkowanego członu między nimi, spoczywa sześciolistna stopa, podzielona grzbiecikami



17. Tylna strona górnej części większego krzyża kardynała Fryderyka Jagiellończyka w katedrze gnieźnieńskiej. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

na indywidualne pola, otoczone nadto drutem w poprzek prążkowanym. Taki sam drut oddziela dolny żłobek cokołu od jego członu pionowego. Na dolnym żłobku cokołu, na pograniczach poszczególnych łuków przypadają lane, nie złocone żabki w kształcie zeschłych, pokurczonych liści. Pola stopy pokryto w całości grawirunkiem, którego motywem są późnogotyckie maswerki, a nadto — na dwóch większych polach, przypadających na oś dłuższą — hierogramy IHS w niby renesansowej majuskule. Na pograniczu dwóch przednich pól przymocowano dużą, późnogotycką tarczę o asymetrycznym, dla przełomu w. XV na XVI bardzo charakterystycznym wykroju. Na niej, na drugiej, podobnej, lecz symetrycznie wykrawanej tarczy, zwieńczonej krzyżem metropolitalnym i kapeluszem kardynalskim, widnieje Orzeł polski jako herb Fryderyka. Właśnie obecność tutaj krzyża metropolitalnego, który

Fryderykowi przysługiwał dopiero od wyboru na arcybiskupa gnieźnieńskiego, jest argumentem za przyjęciem roku 1493 jako terminu *a quo* powstania tego zabytku. Pomiędzy dwoma grubymi talerzykami sześciobocznymi mieści się nodus w kształcie sześciobocznej kapliczki, złożonej z rdzenia przeprutego na każdej ścianie dwudzielnym oknem maswerkowym z różą o motywie tzw. pęcherzy rybich u szczytu oraz z dwóch identycznych członów w kształcie ściętych ostrosłupów, z których górny jest dachem, a dolny podstawą kapliczki. Ścianki ich pokryte są tego samego typu grawirowanymi maswerkami, jak te, które widzieliśmy na stopie, krawędzie zaś zaakcentowane późnogotyckimi żabkami. Rdzeń kapliczki opięty jest zdwojonymi szkarpami, wybiegającymi w iglice z kwiatonami u szczytu. Szkarpy wewnętrzne, bliższe rdzenia, połączono w górnej części przeplatającymi się ostrymi łukami z żabkami i iglicami. U spodu okien kapliczki umieszczono osobno lane, kunsztownie poskręcane późnogotyckie liście.

Właściwy krzyż ma belki wychodzące z koła i zakończone trójliściami. Na jego przedniej ścianie (fig. 15, 16), obwiedzionej oprofilowaną listewką, widnieją grawirunki: pośrodku krzyż z zaznaczonymi słojami drzewa, umocowany w ziemi dwoma kołkami, na nim lana postać Chrystusa, nie złocona z wyjątkiem perizonium i włosów, zupełnie jeszcze gotycka. Z kątów na przecięciu się belek tego grawirowanego krzyża wyrastają późnogotyckie sploty roślinne, nad krzyżem banderola z majuskułowymi, renesansowymi literami INRI. W trójliściach dokoła tego grawirowanego krzyża z Chrystusem wyryto uskrzydlone symbole ewangelistów z banderolami, stylizowane na sposób późnogotycki. Dużo wdzięku ma dobrze narysowany anioł w powłóczystej, dołem charakterystycznie dla schyłku w. XV pozałamywanej szacie.

Odwrotną stronę krzyża (fig. 17), obrzeżoną takim samym, w poprzek prążkowanym drutem, jaki otacza pola stopy, wypełnia w całości dekoracja plastyczna, osobno odlana i nałożona na belki. Motywem jej są sploty winnej latorośli z listkami i winogronami oraz w zakończeniach ramion kute rozety. Analogiczne motywy wiją się dokoła okrągłej puszki z relikwią Krzyża świętego, otoczonej nadto kręconym sznurem, a umieszczonej na skrzyżowaniu ramion. Taki sam sznur otacza cały obwód krzyża w połowie jego grubości. Z kątów na przecięciu ramion krzyża wyrastają sploty, przypominające wióra.

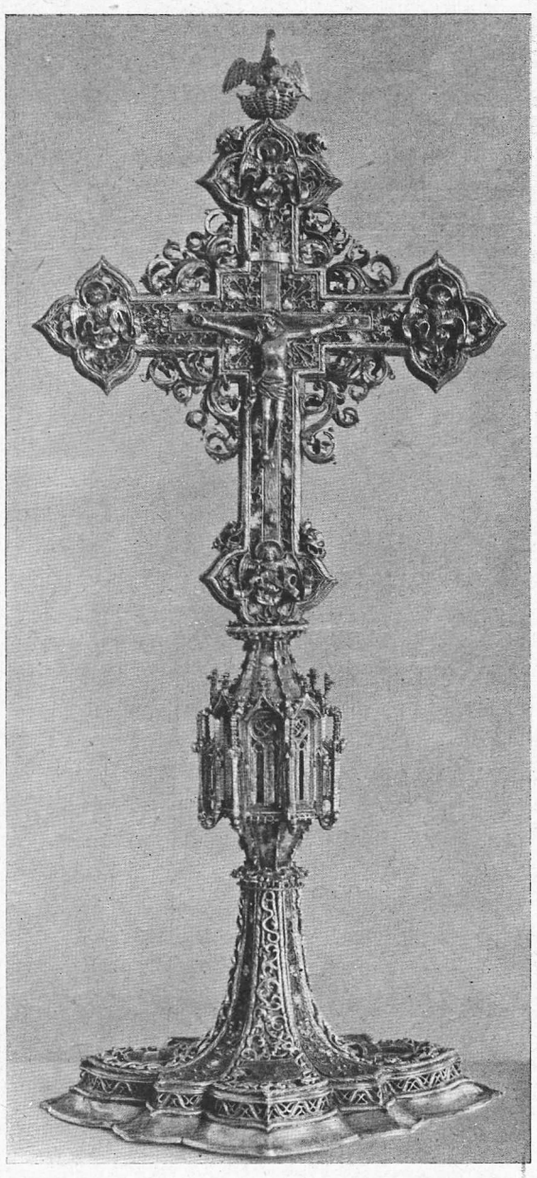
Poziom artystyczny tego zgrabnego krzyża o szlachetnych proporcjach i dobrej statyce odpowiada poziomowi artyzmu zarówno puszki na głowę św. Stanisława jak i berła kardynała Fryderyka. Co więcej, natrafiamy tu na motywy bądź bardzo podobne, bądź nawet identyczne, jak w tamtych dwóch dziełach. I tak zeschłe liście na cokole krzyża (fig. 15) przywodzą na myśl ten sam i tak samo opracowany motyw na pograniczu pól wieka puszki (fig. 1), liście zaś u spodu okienek kapliczki nodusowej przypominają liście na pograniczu pól cokołu puszki, że nie będę już kładł nacisku na identyczne w obu zabytkach, prążkowane sznury, identyczny, pionowo prążkowany człon cokołu występujący w jednym i drugim dziele złotniczym oraz na pewne podobieństwo motywów łukowo-iglicowych baldachimów nad scenami z życia św. Stanisława i nad oknami kapliczki na krzyżu gnieźnieńskim, z tym zastrzeżeniem, że pierwsze są powyginane, drugie zaś proste, co by się mogło tłumaczyć późniejszą o lat przypuszczalnie dziesięć datą powstania relikwiarza krakowskiego. Dodajmy tak charakterystyczny i rzadki motyw, jakim są zahaczające o siebie szypułki po bokach winogron w trójlistnych zakończeniach ramion na odwrotnej stronie krzyża gnieźnieńskiego (fig. 17), na szczytowej galeryjce berła kardynała (fig. 12) i dokoła okienka na wieku puszki krakowskiej (fig. 10), a wreszcie identyczny sposób skomponowania rytych ornamentów maswerkowych na stopie (fig. 15) i ostrosłupach ujmujących kapliczkę krzyża oraz na lasce

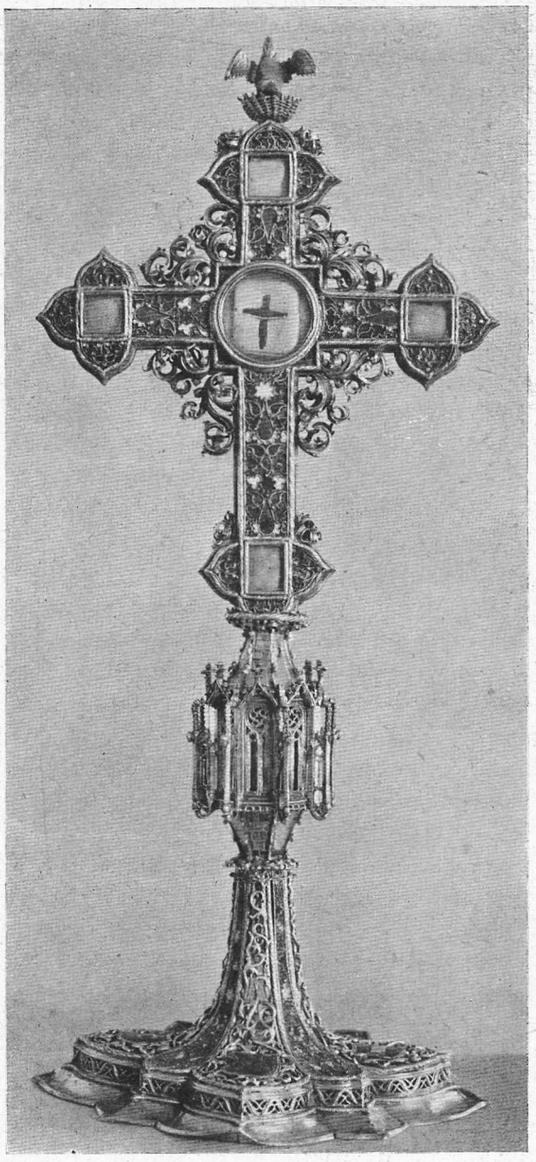
berła (fig. 12), przy czym różnice tłumaczą się dostatecznie innym kształtem pól przeznaczonych tu i tam do przyozdobienia, a dojdziemy do przeświadczenia, że i dar Fryderyka dla prymasowskiej katedry wyszedł z warsztatu mistrza Marcina w Krakowie. Jako dowód przeciwko pochodzeniu krzyża gnieźnieńskiego z jakiegokolwiek złotniczego warsztatu poznańskiego przytoczę fakt, że nodus naszego dzieła ma kształt właściwy zabytkom krakowskim, tj. wyraźnie kapliczkowy, odmienny od nodusów typu architektonicznego w Wielkopolsce, gdzie przebierają one kształt podobny do korony, utworzonej jakby z przecinających się łuków, które wybiegają w iglice z kwiatonami. Ta odmiana nodusa architektonicznego nie występuje nigdzie poza Wielkopolską. Aby sobie uprzytomnić różnicę zachodzącą między architektonicznymi nodusami krakowskimi z jednej strony, a wielkopolskimi z drugiej, wystarczy porównać ten człon na monstrancjach luborzyckiej [1] wielickiej [2], jako przedstawicielkach złotnictwa krakowskiego, oraz na monstrancjach w Kruszwicy [3], u św. Trójcy w Gnieźnie [4], u św. Wojciecha w Poznaniu [5] i na krzyżu w Trzemesznie [6], jako typowych okazach złotnictwa wielkopolskiego, w szczególności poznańskiego.

A teraz z kolei drugi krzyż (fig. 18, 19), którym kardynał Fryderyk wzbogacił skarbiec katedralny gnieźnieński (wysokość 53 cm, osie podstawy 22·7 i 19·7 cm). Przy cechach wspólnych, jak kapliczkowy kształt nodusa, w tym wypadku ośmioboczny, jak podobne wióra wyrastające z kątów na przecięciu ramion krzyża, jak wreszcie zastosowanie w analogicznych miejscach podobnych drutów: poprzecznie prążkowanego i kręconego na kształt sznura, wykazuje mniejszy krzyż kardynała Fryderyka szereg różnic od krzyża większego. I tak postać Chrystusa jest cięższa, pod względem anatomicznym słabiej opracowana, a symbole ewangelistów, w tym wypadku lane, nie mają tego wdzięku i tej lekkości, jakie cechują grawirunki na krzyżu większym. Powiedziałbym nawet, że są cudaczne: złotnik pojął je jako anioły w długich, powłóczystych szatach, trzymające w rękach powyginane banderole, i dał im głowy — orła, lwa, wołu i człowieka. Pomysł śmiały, ale niezbyt szczęśliwy. Obok osobno lanych i na cztery pola stopy nałożonych dość schematycznych splotów roślinnych, wśród których mieszczą się asymetryczne tarcze z herbami Polski, Litwy, Jagiellonów (półtora krzyża) i Habsburgów, widzimy na czterech innych, a także po obu stronach krzyża właściwego, wokół postaci Chrystusa i okienek do oglądania relikwii, emalię komórkową o schematycznych motywach roślinnych, złożoną z filigranowych drucików, ujmujących falistą linią pastę emaliową w kolorach brązowym, ciemnordzawym, zielonym i białym. Całość bogata, efektowna, ale bez tej wytworności, jaka cechuje zarówno większy krzyż, jak i berło oraz puszkę na głowę św. Stanisława. Nie może być mowy o wiązaniu tego zabytku z twórcą wawelskiego relikwiarza mistrzem Marcinem, któremu przypisuję także berło i większy krzyż gnieźnieński.

Mniejszy krzyż kardynała Fryderyka nie mógł wyjść z żadnego warsztatu poznańskiego. Przeczy temu wyraźnie kapliczkowy, a nie koronowy typ architektonicznego nodusa. Ale czy wyszedł z jakiegoś warsztatu krakowskiego? Trudno na to pytanie odpowiedzieć z całą pewnością. Poziom całości i kształt nodusa nie wykluczałby tego. Osobnego rozważenia wymaga sprawa emalii. Opisana emalia komórkowa, różniąca się od starej, bizantyńskiej emalii tego typu zastosowaniem drucików filigranowanych i nieprzeszlifowaniem całości celem

[1] Bochnak A. i Pagaczewski J., *Zabytki przemysłu artystycznego w kościele parafialnym w Luborzycy*, Kraków 1925, fig. 7. [2] Sokołowski M., *Dwa gotycyzmy, wileński i krakowski w architekturze i złotnictwie* (Spraw. KHS VIII, 1912, s. 18 fig. 7). [3] Kohte *o. c.* IV, s. 44 fig. 44. [4] Tamże s. 122 fig. 107. [5] Tamże II, s. 40 fig. 24. [6] Tamże IV, s. 68 fig. 66.





18 i 19. Krzyż mniejszy kardynała Fryderyka Jagiellończyka w katedrze gnieźnieńskiej.
Strona przednia. Strona tylna.
Fot. St. Kolowca, Kraków.

uzyskania jednolicie gładkiej powierzchni, to typowa emalia węgierska, zwana także siedmiogrodzką. Co prawda ten rodzaj emalii nie powstał na Węgrzech, ale we Włoszech, skąd dzięki stosunkom artystycznym węgiersko-włoskim przeszczepił się na Węgry już w pierwszej połowie w. XV [1]. Największa ilość dzieł złotnictwa węgierskiego, przyozdobionych tego typu

[1] Lehnert G., *Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes* I, Berlin, s. 381 (rozdział opracowany przez O. v. Falke).

emalią, pochodzi z drugiej połowy w. XV oraz z w. XVI [1], ale i w w. XVII była ona tam jeszcze w użyciu. Barwny ten, jak koronka delikatny dekor, obok sutego zastosowania kosztownych kamieni, przyczynia się w wysokim stopniu do ożywienia kielichów węgierskich.

Kielichy z węgierską emalią trafiają się — choć niezbyt często — w Niemczech i w dawnych krajach Habsburskich poza Węgrami. Odróżniają się one od wytwórczości miejscowej, a między sobą nie wykazują różnic, wszystkie zaś schodzą się z kielichami tego typu na Węgrzech. Im bliżej Węgier, tym ich więcej. Są np. na Śląsku, zwłaszcza we Wrocławiu [2], jest ich też pewna ilość w Polsce w jej ówczesnych granicach politycznych.

Między Polską południową a Węgrami istniały ożywione stosunki artystyczne i handlowe, tak że nie byłoby w tym nic dziwnego, gdyby nasi złotnicy przejęli tę piękną emalię z Węgier, zwłaszcza że ten rodzaj emalii nie nastręcza znowu tak wielkich trudności, a emalie w ogóle robiono u nas już dawniej. Dotychczas nie mamy jednak na to dowodu w postaci zapiski archiwalnej, ani w postaci zabytku o stwierdzonym w jakikolwiek inny sposób miejscu wykonania. Pewne dane pozwalają przecież wysunąć możliwość wyrobu u nas takich emalii. Dotyczy to zwłaszcza Krakowa, bliskiego ówczesnej granicy węgierskiej, gdzie w w. XVI przebywali złotnicy węgierscy i w którego okolicy najwięcej zabytków z emalią węgierską można wskazać. I tak w skarbcu katedry na Wawelu znajdują się dwa takie kielichy, w skarbcu katedry w Tarnowie pięć, z nich dwa o nodusach architektonicznych i z herbem Rawicz, jeden z nodusem architektonicznym i nałożonymi na stopę splotami liści oraz dwa z nodusami niearchitektonicznymi, jak również okazały, choć o przyciężkich proporcjach krzyż, wszystkie przeniesione do Tarnowa z opactwa benedyktyńskiego w Tyńcu; poza tym znam w Polsce jeszcze dwa takie kielichy o formach gotyckich, a mianowicie w Lisewie [3] w powiecie chełmińskim i w Pułtusku na Mazowszu. Z innych zabytków złotnictwa ozdobionych emalią węgierską mamy jeszcze omawiany właśnie krzyż kardynała Fryderyka w Gnieźnie i wspomniany już wyżej relikwiarz puszkowy, dar Benedykta z Łopienna z r. 1481, również w katedrze gnieźnieńskiej. Z czasów późniejszych, z w. XVII, zanotować można kielichy u Bożego Ciała w Krakowie, u św. Krzyża w Krakowie, w kościele parafialnym w Olkuszu i w katedrze w Pelplinie [4].

Co do złotników krakowskich pochodzenia węgierskiego, to byliby nimi tacy, jak Marcin Siedmiogrodzki (Transylvanus), złotnik królewski w r. 1519 i starszy cechu w r. 1550 [5], Bartłomiej Sibenbirger z Hermannstadtu, czeladnik złotniczy z r. 1535 [6], Bernard z Budy, który spisał testament w r. 1537, a uzupełnił go i zmarł w r. 1539 [7], Szczęsny Laslo, wymieniony w r. 1522 [8], syn stolarza Władysława, nazywanego stale węgierskim brzmieniem tego imienia, Laszlo, a występującego w latach 1501—15, zmarłego przed r. 1519 [9]. Oprócz nich są w Krakowie w w. XVI i nie-złotnicy węgierskiego pochodzenia, a przynajmniej przybyli z krajów należących do Korony św. Szczepana, jak Piotr Baran z Bardiowa w r. 1523 [10],

[1] Pulsky C., Radisics E., Molinier E., *Chefs-d'oeuvre d'orfèvrerie ayant figuré à l'exposition de Budapest*, Paris—Budapest—New-York—Londres, I tabl. przy s. 13—4, 61—2, 75—6, 103—4 i II tabl. przy s. 3—4, 87—8, 101—2; *Szepesvármegye müvészeti emlékei* szerkeszti Vajdovszky J., III: *Iparmüvészeti emlékek* irta Divald K., Budapest 1907, s. 26 fig. 21 i tabl. IV; Roth V., *Geschichte des deutschen Kunstgewerbes in Siebenbürgen*, Strassburg 1908, tabl. IX 3 i X 1, 3; *Orsz Magy. Iparmüvészeti Muzeum — Regi egyházmüvészet országos kiállitása 1930 Május—Szeptember*, Budapest, tabl. 22 nr 206, tabl. 23 nr 205 i 207. [2] Hintze E., Masner K., *Goldschmiederarbeiten Schlesiens*, Breslau 1911, s. 4—5. [3] Heise J., *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen* II, Danzig 1887—95, Kreis Kulm, Beilage 9. [4] Tamże I, 1884—7, Kreis Pr. Stargard, Beilage 15. [5] Ptaśnik J. i Friedberg M., *Cracovia artificum 1501—1550* (Źródła do Historii Sztuki i Cywilizacji w Polsce V, nr 419, 1215). [6] Tamże nr 842. [7] Tamże nr 894, 965, 978, 979. [8] Tamże nr 500. [9] Tamże nr 9, 18, 90, 110, 130, 140, 145, 147, 151, 164, 190, 237, 269, 329, 400, 416, 417. [10] Tamże nr 529.

Erhard Roszemberger, murarz krakowski, którego syn Maciej występuje pod datą 1525 [1], Jan Antoni, bakałarz siedmiu sztuk wyzwolonych, syn Antoniego, złotnika z Koszyc (von Caschaw) w r. 1522 [2], Walentyn Cristenhirt, murarz z Lewoczy (de Leutschouia) w r. 1525 [3]. Czy złotnik Stanisław Czypser, występujący w Krakowie w latach 1488—1532 [4], sam przywędrował ze Spisza, czy też tylko pochodził z niegdyś spiskiej rodziny i temu zawdzięczał nazwisko, zresztą częste w Krakowie, nie umiem powiedzieć.

Niemieccy badacze złotnictwa śląskiego wysunęli — zresztą bardzo ostrożnie — hipotezę, że emalie węgierskie robiono i we Wrocławiu, i wskazali zwłaszcza na trzy kielichy tamtejszej katedry, z lat 1518, 1519 i 1524 [5]. Dwa z nich mają znaczki E. S. — jak wszystko na to wskazuje — Erazma Schleupnera, złotnika wrocławskiego, który był w stosunkach z tamtejszym biskupem Janem Thurzonem (1506—20) i kanonikami Kapituły wrocławskiej [6]. Thurzo należał do rodziny pochodzącej z Lewoczy, a urodził się w Krakowie.

Oprócz kielichów z emalią węgierską mamy w Polsce i drugi typ tego rodzaju naczyń liturgicznych o cechach wyraźnie węgierskich. Zdobi je wzór roślinny w okrągłych medalionach, wykonany z filigranu ożywionego drobnymi i licznymi kuleczkami. Tego typu kielichów jest na Węgrzech z drugiej połowy w. XV i z w. XVI bardzo dużo [7]. U nas trafiają się sporadycznie. Wymienić mogę takie, jak kielich w kościele niegdyś bożogrobców w Miechowie, w katedrze wileńskiej z r. 1559, w Bolesławiu pod Tarnowem z r. 1569, w Chęcinach, u św. Jana w Lesznie [8], w Niepołomicach, w kościele Mariackim w Krakowie i — z napisem ormiańskim — w Muzeum Czartoryskich w Krakowie. Rzecz godna uwagi, że trzy z nich ufundowali ludzie związani z Węgrami: wileński jest darem Wojciecha Nowopolskiego (Novicampiana), nauczyciela Jana Zygmunta Zapolyi, króla węgierskiego, bolesławski darował Stanisław Ligięza, podczaszy królowej węgierskiej Izabeli, na mariackim zaś widnieje herb Salomonów, Węgrów w Krakowie osiadłych. Niepołomski pochodzi z daru wrocławianina, jak świadczy napis: Calix Iohannis de Vratislavia.

Że w w. XVI sprowadzano z Węgier do Polski wyroby złotnicze, dowodem kielich z r. 1578 w Krasnem, nie należący do żadnego ze wspomnianych typów, darowany przez archidiakona krakowskiego Stanisława Krasińskiego: napis na nim wyraźnie mówi o przywiezieniu z Węgier; że w Krakowie w w. XVI pracowali złotnicy pochodzący z Węgier, widzieliśmy poprzednio. W tych warunkach nie podobna się kusić o rozstrzyganie, który z zabytków złotnictwa, wykazujących cechy węgierskie, mógłby być wykonany w Krakowie, a który przybył drogą importu z Węgier. Dotyczy to oczywiście i mniejszego krzyża kardynała Fryderyka w Gnieźnie. Co najwyżej można by zwrócić uwagę na fakt, że w czasie powstania krzyża gnieźnieńskiego królem węgierskim był Władysław Jagiellończyk (1471—1516), najstarszy brat kardynała, utrzymujący stosunki z Jagiellonami polskimi, oraz że w doborze barw pól herbowych na tym krzyżu zaszły rażące omyłki: Pogoń litewska występuje w polu błękitnym, a herb Habsburgów w czarnym, podczas gdy właściwą barwą heraldyczną pól obu tych herbów jest czerwień. Można by to ostatecznie tłumaczyć brakiem dozoru podczas wykonywania krzyża na Węgrzech, z drugiej jednak strony jest rzeczą wiadomą, że w naszej heraldyce omyłki tego rodzaju nie należą do wyjątków. Tak więc pozostać musi rzeczą nie-

[1] Ptaśnik i Friedberg *o. c.* nr 587. [2] Tamże nr 493. [3] Tamże nr 591. [4] Niwiński M., *Z dziejów rodziny Cypserów* (Rocz. Krak. XXX, 1938, s. 233). [5] Hintze, Masner *o. c.* tabl. XVI i XVII. [6] Tamże s. 11—2. [7] Pulsky, Radisics, Molinier *o. c.* I tabl. przy s. 35—6, 89—90 i II tabl. przy s. 57—8; Vajdovszky, Divald *o. c.* III, s. 27 fig. 23, s. 28 fig. 24, 25; Roth *o. c.* tabl. XI 1; *Orsz. Magy. Iparmüvészeti Muzeum — Regi egyházmüvészet országos kiállitása 1930 Május—Szeptember*, Budapest, tabl. 24 nr 221. [8] Kohte *o. c.* III, s. 214 fig. 146 (środkowy).

rozstrzygniętą, czy mniejszy krzyż kardynała Fryderyka powstał w Krakowie, czy też na Węgrzech, tak samo jak nie da się rozstrzygnąć, czy go Fryderyk darował jeszcze jako biskup krakowski, więc w latach 1488—93, czy też już jako arcybiskup gnieźnieński, więc w latach 1493—1503, albowiem nad jego herbem nie ma w ogóle żadnych insygniów. Prawdopodobieństwo może większe, że dopiero jako arcybiskup, ostatecznie jednak rozstrzygnięcie zarówno sprawy miejsca powstania, jak i ścisłego datowania byłoby możliwe, gdyby wyszły na jaw nie znane dotychczas archiwalia.

LES OEUVRES D'ORFÈVRERIE QUI SE RATTACHENT AU PERSONNAGE DU CARDINAL FRÉDÉRIC JAGELLON

L'étude présente examine quatre oeuvres d'orfèvrerie que le cardinal Frédéric Jagellon († 1503), fonda soit lui-même, soit participa à leur fondation. Ce sont: le reliquaire pour enchâsser la tête de saint Stanislas, à la cathédrale de Cracovie, l'un des sceptres de recteur de l'Université Jagellonne à Cracovie et deux croix dans la cathédrale de Gniezno.

Le reliquaire d'or, richement garni de pierres précieuses, était fondé pour enchâsser la tête de saint Stanislas, par la reine Elisabeth, fille de l'empereur Albert II et veuve du roi Casimir Jagellon, ainsi que, comme en témoigne une inscription, par ses deux fils: le roi Jean-Albert et le cardinal Frédéric, qui d'ailleurs, au moment où la fondation fut réalisée (1504) ne vivaient plus (fig. 1—10). Cette oeuvre appartient au type du reliquaire polygonal en forme de boîte dont le couvercle a l'aspect d'une coupole fortement aplatie, type très répandu en Pologne et différent des types analogues d'orfèvrerie étrangère. Il s'est maintenu en Pologne depuis la moitié du XV-e jusqu'à la moitié du XIX-e siècle. On peut discerner dans ce type deux nuances: celle de Petite-Pologne (Cracovie) qui se distingue par un large emploi de motifs plastiques de décoration, architectoniques aussi bien que figuratifs, — et celle de Grande-Pologne (Poznań) où dominent les gravures. Le reliquaire de saint Stanislas est l'exemple le plus représantatif de la nuance de Petite-Pologne.

Le sceptre du cardinal Frédéric (fig. 11—14), en vermeil, est l'un des trois que les évêques de Cracovie, ornés de la pourpre romaine, chanceliers de l'Université de Cracovie ont offert à celle-ci. Le sceptre offert par le cardinal Zbigniew Oleśnicki († 1455), plus ancien que celui du cardinal Frédéric, s'est conservé jusqu'à nos jours. Celui du cardinal Bernard Maciejowski († 1608), postérieur au sceptre du cardinal Frédéric, a disparu. Le troisième des sceptres gothiques de l'Université Jagellonne qui s'est conservé, n'était pas d'abord un sceptre de cardinal. Il doit provenir du don de la reine Hedvige († 1399), affirmation qui aurait besoin d'être démontrée et examinée de plus près. Les armoiries des Habsbourg sous la couronne royale, que l'on voit au faîte du sceptre, auprès de l'Aigle de Pologne sous le chapeau de cardinal — donc les armoiries de Frédéric lui-même, et à côté des armoiries du pape — alors Alexandre VI (fig. 14), semblent indiquer que Frédéric l'a reçu de sa mère en 1493 quand il a obtenu la pourpre romaine.

La plus grande des deux croix de Gniezno (fig. 15—17), en vermeil, est ornée d'un côté par les symboles,admirablement gravés, des quatre évangélistes placés autour de la figure de Notre-Seigneur, traitée en ronde bosse, en style gothique tardif; de l'autre côté sont représentés des rinceaux, séparément coulés et mis sur le fond entourant une petite boîte ronde, destinée à enchâsser une relique de la Croix Sainte. Au bas de la croix un écusson est accroché, sur lequel est représenté l'Aigle de Pologne sous la croix d'archevêque, ce qui permet de rapporter cette oeuvre aux années 1493—1503, c'est-à-dire à l'époque, où le cardinal Frédéric occupait non seulement le siège episcopal à Cracovie, mais encore celui de l'archevêque de Gniezno.

Une série de traits stylistiques, communs à ces trois oeuvres, indique qu'elles proviennent d'un seul et même orfèvre. Nous le trouvons dans la personne de Martin Marciniec, orfèvre cracovien, qui déployait

son activité dans les années 1486—1514, et dont la signature: MARTINVS MARCZINECZ AVTHOR HVIVS OPERIS est gravée à l'intériuer du reliquaire du saint Stanislas. Cet orfèvre — appelé jusqu'à présent érronément Marcinek — avait de vifs rapports avec la cour royale et exécutait depuis 1502 toute une serie d'oeuvres pour le roi Sigismond I.

La quatrième oeuvre qui se rattache à la personne du cardinal Frédéric Jagellon, est la plus petite des deux croix de la cathédrale de Gniezno (fig. 18,19). Elle est exécutée en style différent et ne peut pas être rapportée à Marciniec. Cette croix, en vermeil, est ornée de l'émail cloisonné, dont la surface n'est pas polie, très remarquable pour l'orfèvrerie hongroise de cette époque, appelé même généralement émail hongroise ou transylvain. On rencontre cet émail aussi dans les oeuvres d'orfèvrerie en Pologne. Si l'on considère qu'on peut citer des orfèvres, du XVIe siècle déjà, d'origine hongroise et établis à Cracovie, il devient évident que, faute de documents supplémentaires, il est absolument impossible de décider, si la petite croix de la cathédrale de Gniezno est l'oeuvre de l'orfèvrerie hongroise (idée qui semblerait suggerée par le fait que Ladislas, frère de Frédéric, était alors roi de Hongrie), ou si elle vient d'un atelier d'orfèvre qui, tout en se trouvant à Cracovie, était pourtant soumis à une forte influence hongroise.

JERZY SZABLOWSKI

ZE STUDIÓW NAD ZWIĄZKAMI ARTYSTYCZNYMI POLSKO-CZESKIMI W EPOCE RENESANSU I RENESANSEM ZACHODNIOSŁOWIAŃSKIM

Jakkolwiek związki artystyczne między Polską a Czechami interesowały polskich historyków sztuki już od dawna, to jednak badania nad nimi prowadzone były u nas dorywczo i nie systematycznie, przy czym nie obejmowały w równej mierze wszystkich epok stylowych. Najwcześniej i najintensywniej badano stosunki te w sztuce średniowiecznej, a powiązanie najstarszych naszych budowli centralnych z rotundami czeskimi, wykazanie silnego wpływu sztuki mistrza Piotra Parlera na naszą rzeźbę 2. połowy w. XIV i podkreślenie roli, jaką odegrało w malarstwie polskim 1. połowy w. XV malarstwo czeskie, zwłaszcza tzw. III stylu, jest m. i. wymownym tych poszukiwań wynikiem. W mniejszym już stopniu interesowano się tym problemem w studiach nad sztuką baroku, jakkolwiek i tu osiągnięto wcale poważne rezultaty przez wykazanie silnych związków między Polską a Czechami i Morawami, zwłaszcza w zakresie późnobarokowych dekoracji rzeźbiarskich i malarskich. Jeszcze mniej zrobiono dla poznania stosunków artystycznych polsko-czeskich i wzajemnego oddziaływania na siebie obu tych krajów w epoce renesansu. Temat ten poruszają w naszej literaturze naukowej właściwie tylko dwie rozprawy, a to K. Buczkowskiego *O zabytkach sgraffita w Polsce*, ogłoszona w Przeglądzie Powszechnym w r. 1933, i W. Husarskiego *Attyka polska i jej wpływ na kraje sąsiednie*, wydana oddzielnie w r. 1936. Zwłaszcza ta ostatnia, traktująca o jednym z najcharakterystyczniejszych motywów konstrukcyjno-dekoracyjnych polskiej architektury renesansowej i rozpatrująca go na szerokim tle porównawczym, stanowi niezwykle cenną dla nas pozycję. Nawiązuje ona do pracy szwedzkiego uczonego A. Hahra *Österuropeiska stildrag i nordisk renässansarkitektur*, opublikowanej w r. 1915 w Skrifter utgivna av K. Humanistiska Vetenskaps i Uppsala, która po raz pierwszy silniej podkreśla odrębność renesansowej sztuki szerszego kręgu artystycznego, obejmującego oprócz Czech i Polski także Śląsk, północne Węgry i północną część Austrii Dolnej. Praca niniejsza, mająca za punkt wyjścia jeden z zupełnie jeszcze nie zbadanych naszych zabytków renesansowych, pragnie wyświetlić trzecie ogniwo łańcucha wiążącego polską i czeską sztukę epoki Odrodzenia. W przeciwieństwie do motywu attyki, przy którego tworzeniu główna rola przypada Polsce, motyw będący przedmiotem naszych zainteresowań zawdzięcza swe powstanie wyłącznie krajom czesko-morawskim, skąd promieniuje rychło na kraje z Czechami i Morawami sąsiadujące, docierając w pierwszym rzędzie do Polski. Praca ta inicjuje zarazem badania autora

Praca niniejsza była przedstawiona na posiedzeniu Komisji Historii Sztuki dnia 8 marca 1945.

mające na celu nie tylko wyświetlenie całokształtu stosunków artystycznych polsko-czeskich w epoce renesansu, lecz danie pełnej charakterystyki architektury renesansowej całego kręgu sztuki, do którego oba te kraje należą.

ROZDZIAŁ I

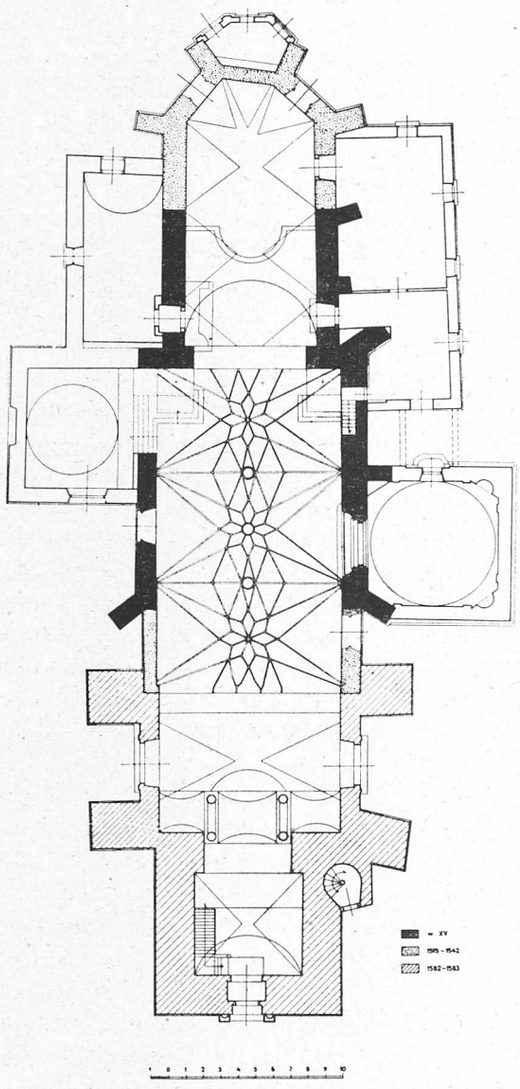
Trzy okresy budowy fary żywieckiej. — Wieża wytworem okresu trzeciego, renesansowego. — Jej opis z szczególnym uwzględnieniem galerii arkadowej. — Zastosowanie złotego cięcia. — Historia budowy wieży. — Restauracje. — Odtworzenie pierwotnego wyglądu. — Rysunek A. Komonieckiego z r. 1711. — Budowniczy Giovanni Ricci z Opawy i kamieniarz Maciej Świętek z Krakowa.

Analizując pod względem konstrukcyjnym i stylistycznym architekturę fary żywieckiej (fig. 1) stwierdzamy z łatwością, iż jest ona wynikiem kilku okresów budowlanych i różnych epok stylowych. Skośne szkarpy przypadające w połowie długości południowego i północnego muru nawy oraz skośna szkarpa umieszczona w połowie długości południowego muru prezbiterium wyznaczają granice pierwotnego kościoła. Jego rzut poziomy, szkarpy opinające mury i ostrołukowy wykrój portalu w południowym murze prezbiterium wskazują na epokę gotyku jako czas powstania tej najstarszej części kościoła. Pierwsza rozbudowa dokonana została jeszcze w stylu gotyckim, a ściślej mówiąc w stylu przekwitającego gotyku. Powiększono wówczas dwukrotnie prezbiterium, wzdłużając je ku wschodowi i zamykając trzema bokami ośmioboku, powiększono znacznie nawę, przedłużając ją w kierunku zachodnim, podwyższono mury całego kościoła i opięto je szkarpami znacznie wyższymi od pierwotnych, nakryto nawę i prezbiterium sklepieniami sieciowymi (o charakterze już czysto dekoracyjnym), przepruto mury wysokimi ostrołukowymi oknami z laskami kamiennymi. Z biegiem czasu, w chęci nadania świątyni większej okazałości, a niewątpliwie także w celu uzyskania obszerniejszego miejsca na pomieszczenie wiernych, rozbudowano ją po raz drugi, przedłużając nawę ponownie w kierunku zachodnim i wznosząc przy niej wyniosłą wieżę. Dwa rzeźbione portale w południowym i północnym murze tej części nawy oraz kolumnowa galeria wieńcząca wieżę świadczą, iż rozbudowy dokonano w epoce renesansu.

Na podstawie *Dziejopisu żywieckiego* Andrzeja Komonieckiego z przełomu w. XVII i XVIII przyjmuje się zwykle — w dorywczych i okazyjnych wzmiankach o farze żywieckiej — jako daty jej zbudowania lata 1515—42 (dla budowy prezbiterium i nawy) i lata 1582—3 (dla budowy wieży), stwierdzając tym samym, iż jest ona wynikiem nie trzech, lecz dwóch okresów budowlanych. Podane w kronice daty 1515—42 odnieść należy jednak nie do rozpoczęcia i ukończenia budowy fary w jej pierwotnej postaci, lecz do pierwszej rozbudowy wspomnianego na wstępie najstarszego kościoła, którego rzut poziomy, a częściowo i elewacje, odczytać można wyraźnie w murach dzisiejszej świątyni. Data jej powstania jest nieznana, przypada ona niewątpliwie na 1. połowę w. XV, na czasy lokacji nowego miasta Żywca. Nie wchodząc bliżej w dwa pierwsze stadia budowy fary, zajmiemy się w pracy niniejszej jedynie stadium trzecim i jego rezultatem — renesansową wieżą, częścią z całej budowli pod względem artystycznym najciekawszą i niewątpliwie godną wzmianki w dziejach architektury w Polsce.

Wieża żywiecka (fig. 1—5), wznosząca się przy zachodnim murze nawy, założona jest na rzucie kwadratu o wymiarach 10·5 × 10·5 m. Jej wysokość bez hełmu wynosi 45 m, wraz z hełmem (bez gałki i krzyża) 60 m. Materiałem budowlanym do wysokości 27·5 m jest kamień łamany, powyżej cegła. Narożniki ujęte są ciosami. Wąskie gzymsy dzielą na zewnątrz ściany wieży na siedem pięter nierównej wysokości, z których cztery dolne, nieco

szersze od pozostałych, pokrywają się z częścią wieży zbudowaną z kamienia. Piętro siódme rozwiązane jest w formie arkadowej galerii obiegającej dookoła trzon wieży, znacznie w tym miejscu zwężony (szeroki zaledwie 6·85 m). Ten zwężony trzon wystrzela ponad pulpitowy dach galerii w formie jeszcze jednego niskiego pięterka, które tworzy podstawę hełmu wieży. Hełm składa się z wysokiego czterospadowego dachu o falistym profilu (jakby kopuły), z wysokiej czworościennej latarni ujętej pilastrami na narożnikach oraz cebulastej kopułki wybiegającej w kulę z zatkniętym w nią krzyżem.

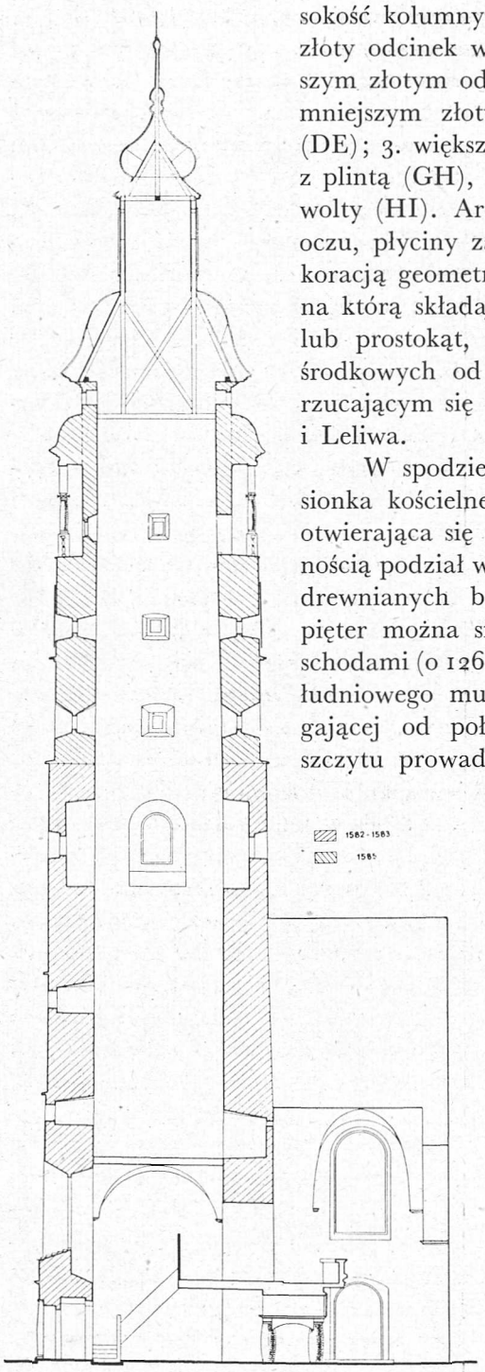


1. Rzut poziomy kościoła parafialnego w Żywcu. *Zdjęcie Stefana Bezdeka.*

W najniższej kondygnacji wieży od strony zachodniej znajduje się portal[1], utworzony z dwóch kolumn toskańskich dźwigających normalne belkowanie, a ponad nim duże okno półkolem zamknięte, przechodzące już w kondygnację następną. Między portalem a oknem wmurowana jest półkolista płaskorzeźba kamienna, przedstawiająca kartusz z herbem Korczak w wieńcu laurowym oraz dwa rogi obfitości po bokach. Mury wieży przeprute są przeważnie w każdej kondygnacji z czterech stron małymi oknami, rozglifionymi jednostronnie do wnętrza wieży, lub dwustronnie na zewnątrz i na wewnątrz. Wielkością i kształtem różni się od nich — obok wspomnianego już okna ponad portalem — jedynie okno w północnym murze czwartej kondygnacji wieżowej, znacznie większe od poprzednich, zamknięte półkolisto i ujęte oprofilowaną oprawą kamienną. Podkreślić należy, iż zarówno to okno jak i pozostałe trzy okna kondygnacji czwartej umieszczone są w dużych, głębokich framugach prostokątnych, półkolem od góry zamkniętych. Okna kondygnacji podgaleryjnej zakryte są obecnie czterema tarczami zegarowymi.

Cała ozdobność wieży skoncentrowała się na galerii arkadowej (fig. 6—8). Każdy z jej boków tworzą cztery jońskie żłobkowane kolumny, wznoszące się na wysokich postumentach i połączone półkolistymi archiwoltami z konsolami w kluczach. Między postumentami biegną kamienne balustrady o balasach dwulalkowych. Ściany ponad arkadami zamyka wąski oprofilowany gzyms. Poszukiwanie systemu, jakim posłużono się w kompozycji galerii, pozwala stwierdzić trzykrotne zastosowanie tzw. złotego cięcia (fig. 6). W szczególności: 1. wy-

[1] Reprod. Szablowski J., *Stary zamek w Żywcu* (Biuletyn Historii Sztuki i Kultury IV, Warszawa 1935/36, s. 161 fig. 8).



2. Przekrój wieży kościoła parafialnego w Żywcu. *Zdjęcie Stefana Bezdeka.*

sokość kolumny wraz z postumentem (AB) ustalona jest jako większy złoty odcinek w stosunku do całej wysokości galerii (AC); 2. większym złotym odcinkiem wyznaczona jest kolumna bez plinty (EF), mniejszym złotym odcinkiem wysokość postumentu wraz z plintą (DE); 3. większym złotym odcinkiem wyznaczona jest kolumna wraz z plintą (GH), mniejszym złotym odcinkiem promień łuku archiwolty (HI). Archiwolty arkad są ożywione ornamentem z wolich oczu, płyciny zaś postumentów od strony zewnętrznej pokryte dekoracją geometryczno-roślinną, utrzymaną w bardzo niskim reliefie, na którą składają się kamienie fasetowane, rozety wpisane w romb lub prostokąt, cyrklem wykreślone gwiazdy itp. Na postumentach środkowych od strony zachodniej, a więc w miejscu najbardziej rzucającym się w oczy, widnieją dwa kartusze z herbami Korczak i Leliwa.

W spodzie wieży mieści się obszerna lokalność — rodzaj przedsionka kościelnego — nakryta sklepieniem kolebkowym z lunetami, otwierająca się arkadą okrągłołukową do nawy. Ponad ową lokalnością podział wieży na kondygnacje przeprowadzony jest za pomocą drewnianych belek i spoczywających na nich desek. Do górnych pięter można się dostać tylko od zewnątrz kamiennymi, krętymi schodami (o 126 stopniach), mieszczącymi się częścią w grubości południowego muru wieży, częścią w półokrągłej wieżyczce, przylegającej od południa do tegoż muru; od drugiego piętra aż do szczytu prowadzą schody drewniane, umieszczone wewnątrz wieży.

Pod względem konstrukcyjnym i stylowym łączy się z wieżą zachodnia część nawy, równocześnie z nią zresztą — jak wskazują źródła archiwalne — wybudowana. Na zewnątrz ujmują ją cztery potężne szkarpy, których zadaniem jest wzmocnienie wschodniego muru wieży, osłabionego u dołu przez przeprucie arkadą, łączącą spód wieży z wnętrzem kościoła. Ta część nawy, nakryta sklepieniem kolebkowym z lunetami osadzonymi o 1·4 m wyżej od sieciowego sklepienia starszej części nawy, oświetlona jest dwoma oknami półkolem od góry zamkniętymi, pod którymi mieszczą się dwa okazałe renesansowe portale (fig. 9). Oba portale posiadają jednakową konstrukcję, a różnią się jedynie ornamentacją. W obu otwór drzwiowy ujęty jest żłobkowanymi toskańskimi pilastrami, połączonymi półkolistą archiwoltą z wolutą w kluczu. Na archiwolcie a również na dwóch lizenach przylegających do pilastrów i utworzonych z kamieni szlifowanych w piramidki (tzw. rautów) wspiera się belkowanie składające się z dwudzielnego architrawu, fryzu ozdobionego try-

glifowymi konsolami i metopami oraz gzymsu. Ponad gzymsem trójkątny przyczółek półkolisto w środku ku dołowi wygięty. Pola między archiwoltą a belkowaniem wypełniają rozety w połączeniu ze stylizowanym ornamentem roślinnym, metopy zaś fryzu emblematy Męki Pańskiej i rozety. Przez szlachetność i bogactwo swych form architektonicznych i dekoracyjnych opisane portale żywo kontrastują z surowymi i skromnymi płaszczyznami ścian oraz ubóstwem innych obramień drzwiowych i okiennych.

Dzięki *Dziejopisowi żywieckiemu* Andrzeja Komonieckiego [1] śledzić możemy z całą dokładnością dzieje budowy opisanej wieży kościelnej. Najwcześniejszą o niej wzmiankę znajdujemy pod datą 10 marca 1550 w zapisce o śmierci Wawrzyńca Komorowskiego, sekretarza królewskiego, w latach 1515—42 głównego fundatora fary żywieckiej, który miał przeznaczyć „swoje cząstkę albo połowicę Państwa swojego tego Żywieckiego nań przychodzącego na wystawienie wieże żywieckiej" [2]. Że z myślą o budowie wieży noszono się jednak już wcześniej, co najmniej od r. 1548, zdaje się wynikać z innej zapiski kronikarskiej, o zakupieniu w tym roku w Wielkopolsce i przywiezieniu do Żywca kołowego zegara wieżowego [3]. Do budowy przystąpił dopiero po latach z górą trzydziestu bratanek Wawrzyńca, Jan Spytek Komorowski, podczaszy królowej Katarzyny, rozpoczynając ją w dniu 10 kwietnia 1582 [4]. Celem stworzenia silnej podstawy pod mury wieży wbito naprzód w ziemię kafarami potężne pale olchowe żelazem na końcach okute i na nich założono fundamenty [5]. Roboty postępowały szybkim tempem. We wspomnianej kronice już pod r. 1583 czytamy o ich ukończeniu: „Roku Pańskiego 1583 wieża żywiecka dokończona została, przyczyniwszy kościoła w chórze wielkim" [6]. Wzmianka ta stwierdza zarazem, że przy wznoszeniu wieży dokonano powiększenia nawy kościelnej, tj. dobudowano tę część nawy, którą zdobią opisane portale renesansowe. W r. 1583 roboty budowlane były widać jednak nie ze wszystkim jeszcze ukończone, skoro *Dziejopis żywiecki* pod datą 21 sierpnia 1584 podaje wiadomość o usuwaniu w tym dniu „buxteli albo stempli i rusztowania" w związku z dokonanym zasklepieniem parterowej lokalności w wieży, co spowodowało oberwanie się wykończonego właśnie sklepienia, śmierć jednego z murarzy i poranienie trzech innych [7].

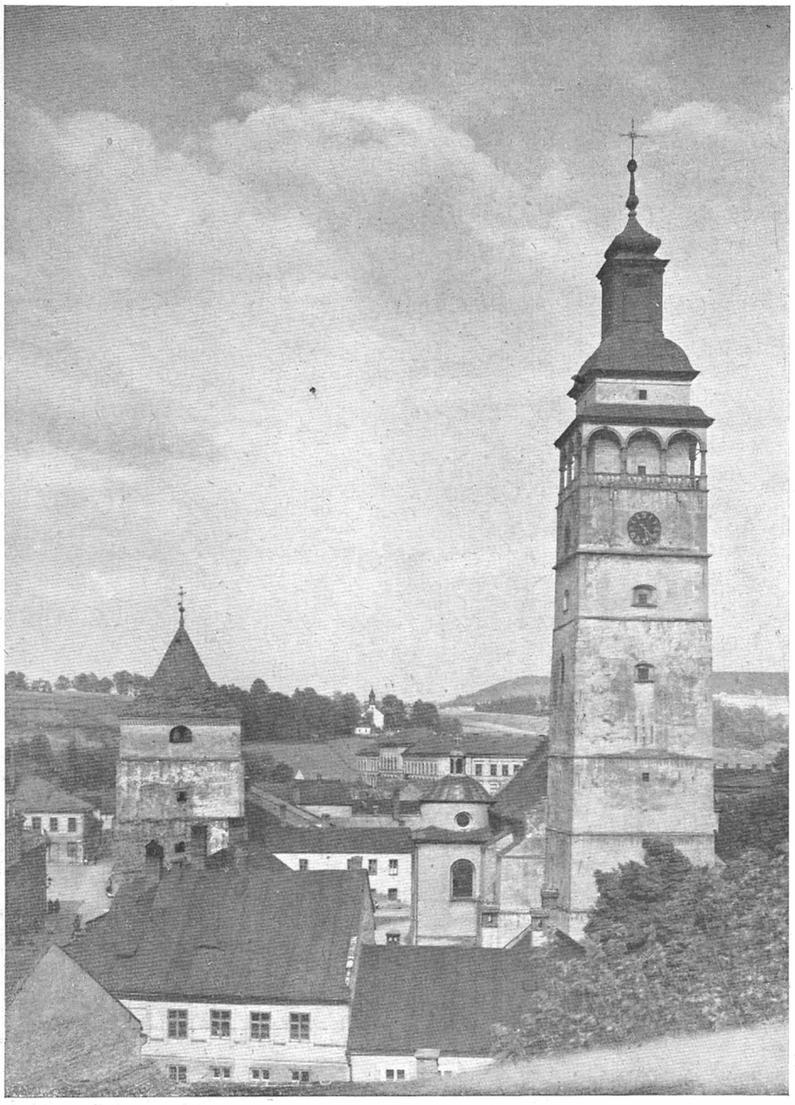
Niebawem, bo już w r. 1585, dokonano nakładem Jana Spytka Komorowskiego i brata jego Krzysztofa, kasztelana sądeckiego, zasadniczych zmian w architekturze wieży, które zadecydowały o dzisiejszej jej postaci. Dnia 16 kwietnia tegoż roku zrzucono dotychczasowy niski hełm wieży, jako nie odpowiadający estetycznym wymogom dziedziców Żywiecczyzny, po czym podwyższono mury wieży, ozdobiono je w górze galerią arkadową i nakryto nowym wysokim hełmem z krzyżem złocistym u szczytu. Stwierdzają to dwie zapiski w cy-

[1] Chronografia albo dziejopis żywiecki, w którym roczne dzieje spraw przeszłych starodawnych miasta Żywca i pobliskich jego miejsc znajdują się. A ten jest z różnych autorów, pism i wiadomości zebrany i wypisany a w żywą i trwałą pamięć miastu żywieckiemu jako ojczyźnie swojej miłej ofiarowany Roku Pańskiego 1704 przez sławnego Andrzeja Komonieckiego, wójta natenczas żywieckiego mppra. Rpis zdeponowany przez Magistrat miasta Żywca w Muzeum Ziemi Żywieckiej. — W r. 1937 wydana została przez Stanisława Szczotkę nakładem Sekcji Miłośników Żywiecczyzny przy Kole T. S. L. im. Adama Asnyka w Żywcu pierwsza część tej kroniki do r. 1704 (Andrzeja Komonieckiego *Dziejopis żywiecki*, wydał i wstępem poprzedził dr Stanisław Szczotka, tom I, do roku 1704, Żywiec 1937). Druk części drugiej, obejmującej lata 1705—28 i kilka wypadków późniejszych, w r. 1939 będący już niemal na ukończeniu, przerwany został wybuchem wojny, a wydrukowane na czysto arkusze zostały zniszczone w czasie okupacji. Ocalały tylko dwa ich komplety: w posiadaniu prof. dra Stanisława Szczotki w Krakowie i Leopolda Schröttera w Węgierskiej Górce. Przy powoływaniu się w przypisach na kronikę Komonieckiego posługiwać się będę egzemplarzem drukowanym, oznaczając go krótko A. K. i dodając obok tych liter rzymską liczbę tomu i arabską strony, przy czym przy tomie drugim, dla czytelnika trudno dostępnym, podawać będę nadto liczbę odnośnej karty oryginału. [2] A. K. I 99. [3] Tamże. [4] A. K. I 116. [5] Tamże. [6] A. K. I 117. [7] A. K. I 119—20.

3. Kościół parafialny w Żywcu, widok od południowego wschodu.
Fot. M. Moraczewska, Warszawa.

towanym *Dziejopisie żywieckim,* z których jedna pod datą 16 kwietnia 1585 podaje krótko, iż „roku 1585 we wtorek wielkiego tydnia wierch wieże żywieckiej, iż się nie podobał, zrzucono, a inszy wierch z słupami, jako teraz jest, zrobiono i muru podwyższono, na co pan Krzysztof i Jan Spytek Komorowscy bracia łożyli" [1], druga zaś, wyliczająca zasługi Krzysztofa Komorowskiego dla fary żywieckiej z okazji otwarcia jego grobu w dniu 10 września 1714, precyzuje tę wiadomość dokładniej: „wieżą żywiecką, która tylko murem i wysokością po wrota albo okna wielkie, gdzie dzwony niegdy były, wierchem nie wysokim wystawiona

[1] A. K. I 121.

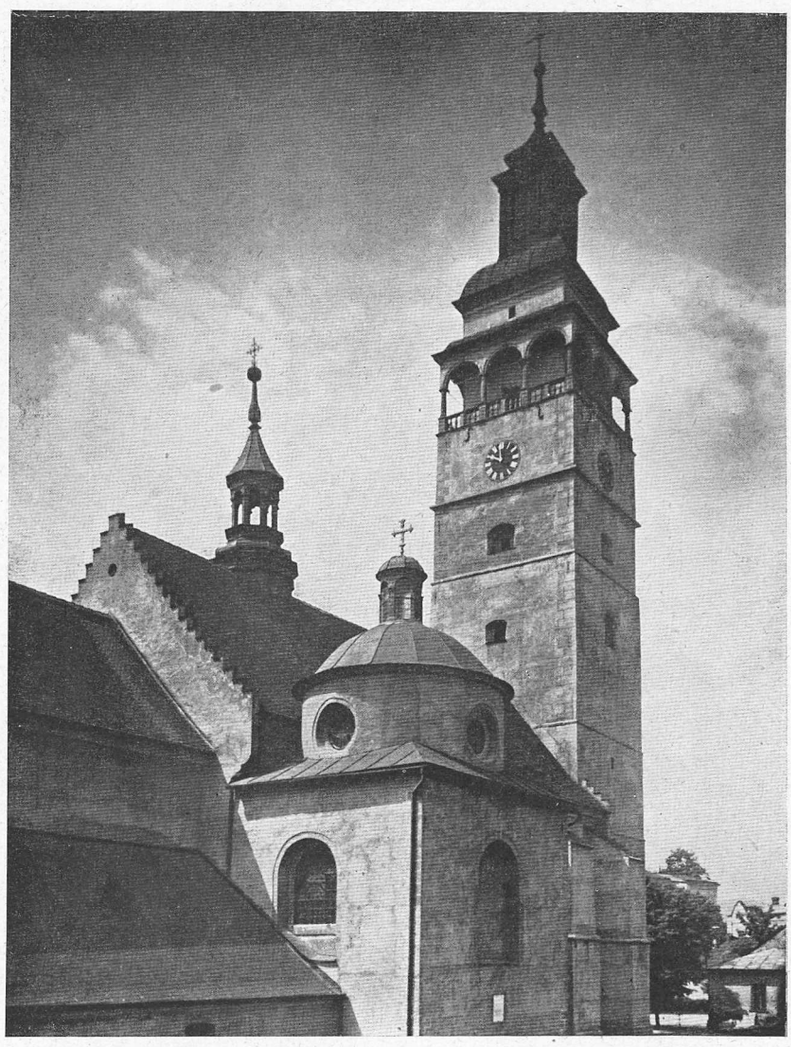


4. Kościół parafialny w Żywcu, widok od zachodu.
Fot. M. Moraczewska, Warszawa.

była, on wyższym murem i salą z gonkami misternymi, z wierchem dość wysokim i spaniałym, na którym krzyż złocisty był, wielkim nakładem pańskim obiwszy wszytke miedzianą blachą wystawił i ozdobę kościoła i miasta Żywca, dziwując się jej różne narody, uczynił" [1]. Pokrycie hełmu blachą miedzianą wykonano w r. 1587 [2].

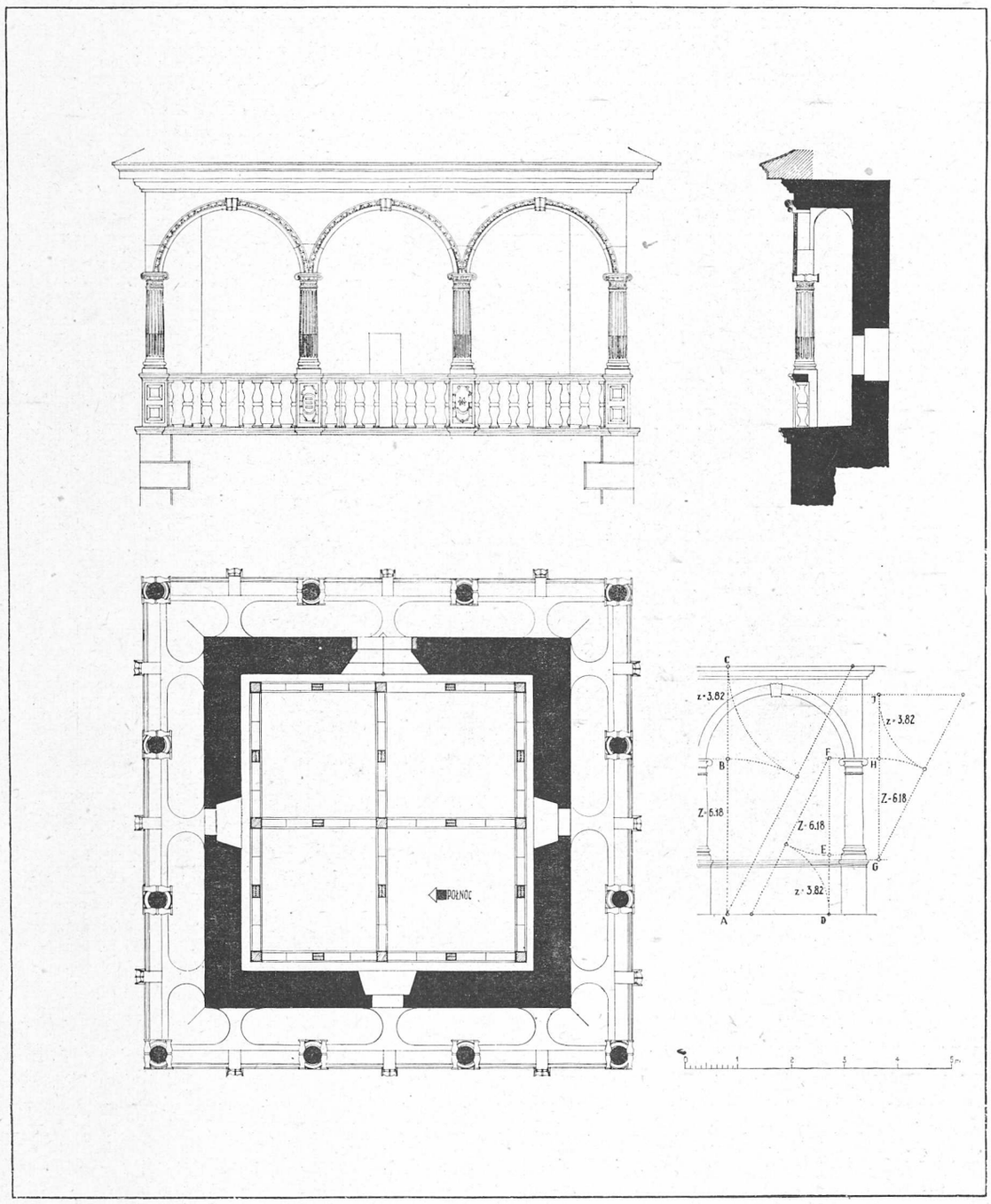
Rachunki budowy wieży żywieckiej nie są znane. Według tradycji, utrzymującej się jeszcze na początku w. XVIII i zanotowanej przez Andrzeja Komonieckiego w jego kronice Żywiecczyzny, na budowę wieży „miało wyniść wszytkiego kosztu dwakroć sto trzydzieści i ośm tysięcy złotych" [3].

[1] A. K. II 165 (386). [2] A. K. I 124—5. [3] A. K. II 75 (311).



5. Kościół parafialny w Żywcu, widok od północnego wschodu
Fot. T. Zamojski, Warszawa.

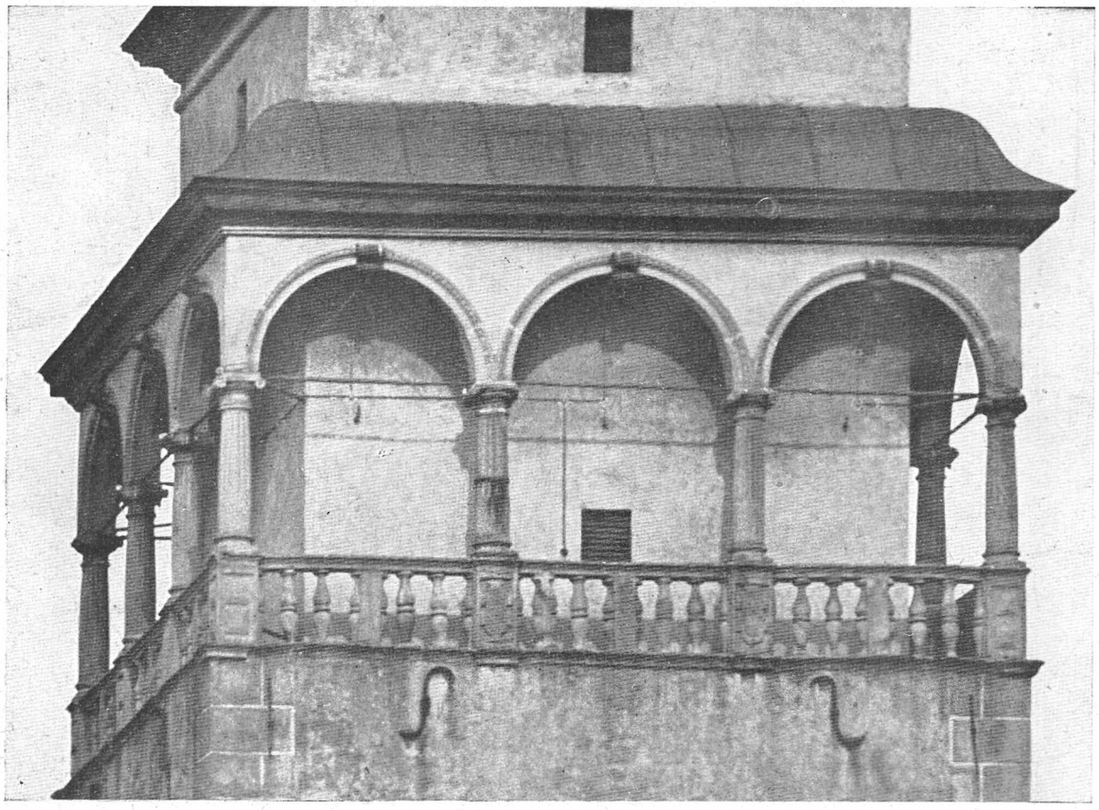
Przytoczone wyżej wiadomości źródłowe wskazują, iż na powstanie wieży żywieckiej złożyły się dwa okresy budowlane. W pierwszym, przypadającym na lata 1582—3, wzniesiono wieżę stosunkowo nie wysoką, przeprutą u góry dla dzwonów dużymi oknami i nakrytą niskim hełmem, w okresie drugim, w r. 1585, podwyższono mury, otoczono je w górze lekką kolumnową galerią i sprawiono nowy hełm znacznie wyższy od poprzedniego. Wiadomości te potwierdza analiza murów wieży. Pierwszej fazie budowlanej odpowiada część wykonana z kamienia, licząca 27·5 m wysokości; w jej górnym piętrze znajdują się wspomniane przez nas przy opisie wieży duże, półkolem zamknięte wnęki, w których mieściły się właśnie owe „wrota albo okna wielkie" dla dzwonów; grubość murów wynosi od 2·4 m (u podstawy) do 2·15 m (na wysokości wnęk). Rezultatem drugiej fazy jest część górna zbudowana z cegły (wys. 17·5 m) i wieńcząca ją kamienna galeria arkadowa; zewnętrzne lico



6. Galeria wieży kościoła parafialnego w Żywcu: rzut, elewacja i przekrój.
Zdjęcie Stefana Świszczowskiego.

muru tej części wieży cofnięte jest w stosunku do lica muru części dolnej o 0·3 m, skutkiem czego grubość muru wynosi tylko 1·85 m.

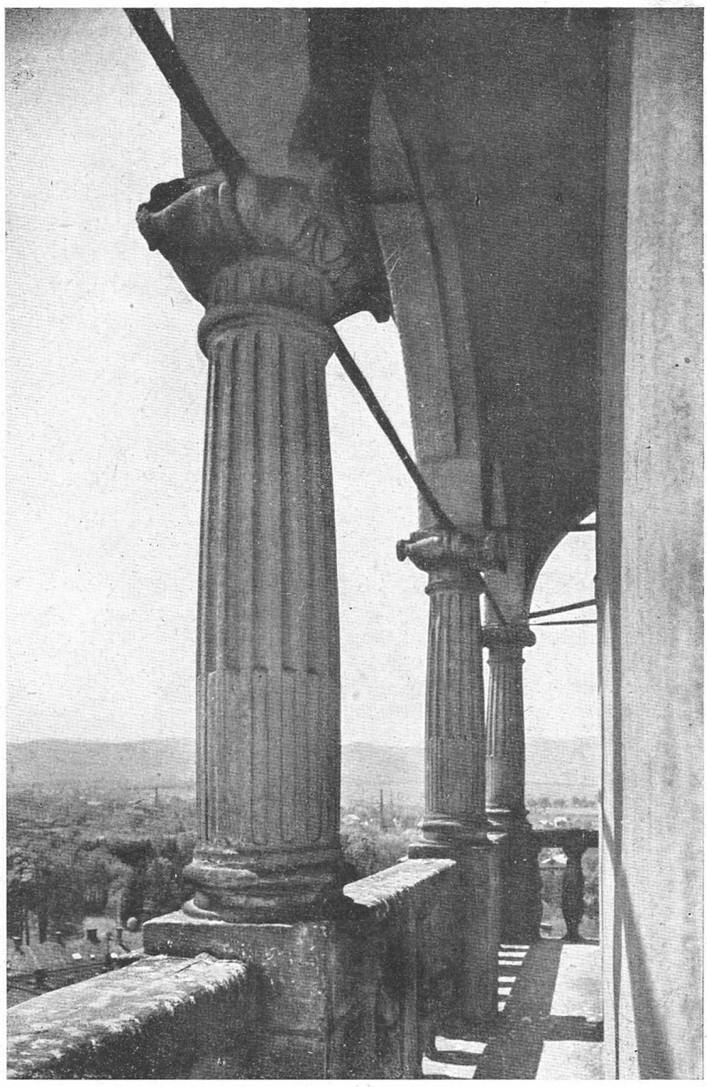
Wieża żywiecka, aczkolwiek do dziś dnia zachowała swą zasadniczą postać, jaką nadał jej wiek XVI, uległa z biegiem czasu dość poważnym zmianom, spowodowanym po większej części pożarami i zębem czasu. Zniszczenia pociągały za sobą restauracje, przy których nie zawsze przywrócić się starano przepadłe lub uszkodzone szczegóły architektoniczne i dekoracyjne. O pierwszych pracach restauratorskich przy wieży znajdujemy wiadomość w *Dziejopisie żywieckim* już pod r. 1643. W tym to czasie na zlecenie pana dziedzicznego na Żywcu, królewicza Karola Ferdynanda Wazy, biskupa wrocławskiego, cieśla i snycerz żywiecki Jerzy



7. Galeria wieży kościoła parafialnego w Żywcu.
Fot. M. Moraczewska, Warszawa.

Wiśnicki wykonał drobne reparacje hełmu, umocnił deskami piętra wieży, a łączące je dotychczas drabiny zastąpił drewnianymi schodami: „Tegoż roku z rozkazania Karola Ferdynanda, biskupa wrocławskiego, królewicza, jako pana na Żywcu, wieżą żywiecką naprawiano przez Jerzego Wiśnickiego, osobliwie pod samym krzyżem blachą dymniki [on] zabijał i krzyż sam ołowem zalewał, aby się nie chwierotał i wszytkie piętra wieży z ław ugruntował i schody porobił, bo po PP. Komorowskich po drabinach chodzono" [1]. Te pierwsze roboty restauratorskie dotyczące wnętrza wieży przyniosły jej nie małą korzyść, uczyniły bowiem łatwiejszym i bezpieczniejszym dostęp do górnych pięter i do hełmu. Groźnym

[1] A. K. I 195; Szablowski J., *Artyści i rękodzielnicy pracujący dla Żywiecczyzny (1550—1850)* (rpis gotowy do druku).



8. Galeria wieży kościoła parafialnego w Żywcu.
Fot. M. Moraczewska, Warszawa.

w skutkach dla wieży był dopiero wielki pożar fary w dniu 2 sierpnia 1711[1]. Pastwą jego padł piękny, strzelisty hełm, dekoracje malarskie ożywiające z czterech stron górne partie ścian oraz cała więźba wewnątrz murów wieży. Przedsięwzięta w latach 1711—12 restauracja spalonej świątyni objęła w pierwszym rzędzie prezbiterium i nawę, części dla celów kultu najważniejsze. Roboty przy wieży ograniczyły się wówczas do nakrycia jej prowizorycznym namiotowym dachem gontowym, który miał zabezpieczyć mury przed dalszym niszczeniem. Na szczycie dachu umieszczono gałkę miedzianą i krzyż żelazny z chorągiewką wskazującą kierunek wiatru, na której wycięta została data 1711. Stwierdza to wzmianka w *Dziejopisie żywieckim* pod datą 20 listopada 1711: „Die 20 Novembris w piątek po spaleniu przez piorun wieże żywieckiej i zrujnowaniu onej wierzch wieży i gontami obity na kształt brożku do czasu stanął, ażeby nakrycie dla dalszej desolacjej murów wieże było, wystawiwszy gałkę miedzianą i krzyż żelazny z wietrznikiem, na którym ten rok ruiny jej 1711 wycięty jest. Magistrując to Piotr Beber, budowniczy krakowski" [2]. Powierzenie powyższych prac budowniczemu krakowskiemu Piotrowi Beberowi, cieszącemu się pewnym rozgłosem u współczesnych dzięki budowie hełmu wieży ratuszowej w Krakowie (1681—6)[3], nasuwa przypuszczenie, iż nie zamierzano ograniczyć się wówczas do rozwiązania prowizorycznego, lecz noszono się z zamiarem zrekonstruowania dawnego hełmu, względnie wykonania nowego, w niczym poprzedniemu nie ustępującego. W najbliższych latach nie podjęto jednak żadnych poważniejszych robót przy wieży, a przynajmniej takich, które by wpłynęły na zmianę jej form architektonicznych lub dekoracyjnych. W *Dziejopisie żywieckim* czytamy jedynie pod datą 19 sierpnia 1713

[1] A. K. II 71—5 (308—11). [2] A. K. II 86 (317). [3] Kaczmarczyk K., *Beber Piotr* (Polski słownik biograficzny I, Kraków 1935, s. 387).

o zasklepieniu parterowej lokalności w wieży przez mularza żywieckiego Aleksandra Kucharskiego i mularza Jakuba Płazę z Jeleśni, w związku z budową w arkadzie między wieżą a nawą chóru muzycznego pod nowy organ, zakontraktowany właśnie w owym czasie w Opawie u tamtejszego organmistrza Ignacego Rischacka [1]. Do drugiej restauracji wieży i budowy hełmu przystąpiono dopiero w r. 1745 staraniem i nakładem Karola Wielopolskiego, koniuszego wielkiego koronnego, ówczesnego właściciela Żywca. Stwierdza to współczesna wzmianka, wpisana do tzw. mniejszego *Dziejopisu żywieckiego* A. Komonieckiego [2], według której „wieża żywiecka, pogorzała roku 1711 dnia 2 sierpnia, restaurowana od JW JM pana Karola hr. na Żywcu i Pieskowej Skale margrabi na Mirowie Gonzagi z Wielopolskich Myszkowskiego, koniuszego wielkiego koronnego, pana dziedzicznego i dobrodzieja na Żywcu, r. 1745 dnia 2 sierpnia, gdzie na tej wieży w gałce pod krzyżem są napisy JW JM fundatora i dobrodzieja; ta gałka ma w sobie garcy nr 50, krzyż długości łokci nr 20, której wieży ze wszystkim jest teraz łokci nr 96, kosztuje ta restauracja in summa cum omnibus expensis f. 1450". Skonstruowany wówczas hełm uległ w r. 1776 częściowemu uszkodzeniu przez pożar, który strawił więźbę górnej jego kopuły oraz zniszczył gałkę i krzyż żelazny. Restaurację przeprowadzono dopiero w r. 1821 [3] staraniem proboszcza żywieckiego ks. Franciszka Augustyna, a zatrudniono przy niej Michała Hernasa, cieślę ślemieńskiego, Józefa Mayera, kotlarza z Białej, wykonawcę nowej kuli miedzianej (wysokiej 1·15 m, o średnicy 0·72 m) i Macieja Saygla, kowala miejscowego, któiy wykuł nowy krzyż z podwójnych sztab żelaznych (wysoki około 3·5 m). Ogólne koszty robót wyniosły 1305 fl. W 2. połowie w. XIX i 1. połowie w. XX restaurowano wieżę czterokrotnie. W r. 1854 obok zewnętrznych i wewnętrznych naprawek trzonu murowanego wykonano pod kierownictwem budowniczego z Białej Jentinera nową kopułę hełmu, której wiązanie i szkielet naprawiał i przebudowywał później w r. 1903 cieśla żywiecki Józef Wiśniowski. W latach 1923—4, w czasie gruntownej restauracji podjętej z inicjatywy proboszcza żywieckiego ks. Jana Satkego [4], pokryto przede wszystkim ściany nowymi tynkami, przywrócono skasowane czasowo [5] wejście w zachodnim murze wieży i ozdobiono je na zewnątrz portalem z napisem „R. P. — 1924". Wreszcie w r. 1946, po poważnym uszkodzeniu górnej części wieży przez pocisk artyleryjski w czasie długo trwających na terenie Żywiecczyzny w r. 1945 działań wojennych, odkuto na nowo rozbite części arkad północnego boku galerii i przyległych arkad boków wschodniego i zachodniego, opierając się ściśle na ocalałych fragmentach oraz na arkadach pozostałych.

Mimo poważnych zmian, jakie wprowadziły w architekturze i dekoracji wieży pożary i restauracje, z łatwością odtworzyć można jej szesnastowieczny wygląd dzięki zachowanemu w *Dziejopisie żywieckim* rysunkowi Andrzeja Komonieckiego, który przedstawia widok

[1] A. K. II 142 (357), 151 (376), 158 (380). [2] Ten mniejszy Dziejopis żywiecki, noszący tytuł: Chronografia albo dziejopis żywiecki, starożytności jego z różnych autorów, pism i wiadomości wybrany, który w żywą i trwałą pamięć bibliotece miasta żywieckiego ofiarowany roku Pańskiego 1706 przez sławnego Andrzeja Komonieckiego, wójta natenczas żywieckiego mppra, stanowi brulion właściwej kroniki tego autora i podobnie jak ona przechowywany jest w Muzeum Ziemi Żywieckiej. [3] Liber memorabilium parochiae praeposituralis parochialis Zywecensis oraz Rocznik albo zestawienie historycznych faktów odnoszących się do okolicy Oświęcimia i Żywca, opracowany przez Franciszka Augustyna, proboszcza miasta Żywca, 1842 (po niemiecku), s. 240, 241, rpisy w Archiwum Parafialnym w Żywcu; Kronika Żywca albo Collectaneum zebrane w kronikę przez Franciszka Augustyna, proboszcza w Żywcu, 1840, rpis po niemiecku w Bibliotece Jagiellońskiej, nr 2777; dokumenty znalezione w gałce hełmu w czasie restauracji w r. 1946; z tych ostatnich zaczerpnięto również wiadomości o restauracjach w r. 1854 i w r. 1903. [4] Liber memorabilium j. w. [5] O wejściu tym wspomina *Dziejopis żywiecki* pod r. 1652 (A. K. I 209). Inwentarz kościelny z r. 1841 (Inwentarz parafii w Żywcu z r. 1841, rpis w języku niemieckim w Archiwum Parafialnym w Żywcu) podaje natomiast, iż w miejscu tym znajduje się kapliczka Męki Pańskiej (k. 1).

fary żywieckiej przed pożarem w r. 1711 (fig. 10)[1], a niemniej także dzięki dość dokładnym opisom wieży sprzed r. 1711, zawartym we wzmiankowanej kronice.

Porównując obecny stan wieży z jej widokiem z r. 1711, dostrzega się zasadniczą różnicę przede wszystkim w wielkości i kształcie hełmu. Pierwotny hełm, znacznie wyższy od obecnego, składał się z dużej bani, ponad którą piętrzyły się dwie latarnie wieloboczne, wybiegające w daszek ostrosłupowy, zwieńczony gałką i krzyżem. Według *Dziejopisu żywieckiego* wysokość całości wynosiła łokci 62, tj. 35·71 m, szerokość bani łokci 11·5 tj. 6·62 m[2]. Kula pod krzyżem spojona była z dwóch kotłów miedzianych o pojemności dwóch antałków, tj. ćwierci beczki piwa[3]. Krzyż, wykonany z blach miedzianych, miał szerokości około 5 łokci, tj. około 2·88 m; w samym środku od strony kościoła widniała na nim Trójca Święta otoczona napisem: „Sub umbra allarum Tuarum protege nos Domine". Blachy krzyża były pozłocone nakładem Jana Spytka Komorowskiego, który ofiarował na cel powyższy dwa półmiski czerwonych złotych. Wewnątrz krzyża znajdowała się w ołowianym pudełeczku karta pergaminowa, na której umieszczony był z jednej strony napis dewocyjny: „Jezus Nazarenus Rex Judeorum, Titulus Triumphalis, defende nos ab omnibus malis, Crux Christi salva nos, Crux Christi defende nos, etc. Sancte Deus, Sancte Fortis, Sancte et Immortalis miserere nobis", z drugiej zaś nazwisko wykonawcy krzyża, złotnika cieszyńskiego Marcina Innusa: „Martinus Innus Hanc Turrem erexit Amen. Die 7 Aprilis"[4].

Górne partie murów wieży ożywiała polichromia nie zaznaczona wprawdzie na wspomnianym rysunku, lecz opisana dokładnie w *Dziejopisie żywieckim*[5]. Malowidła pokrywały ściany ponad daszkiem galerii, ściany galerii i żagielki ponad archiwoltami oraz ściany kondygnacji pod galerią. Sceny przedstawione na jednym boku powtarzały się na trzech pozostałych. Na ścianie ponad daszkiem galerii przedstawione były po obu stronach znajdującego się tam okna sceny Chrztu Chrystusa w Jordanie i Zmartwychwstania, ponad którymi biegł napis: „Christus Rex Fortis Venit in pace, Deus Homo Factus est". W kondygnacji galeryjnej widniały po dwie sceny przedzielone bądź drzwiami (od wschodu), bądź też oknami, przedstawiające Boże Narodzenie i Hołd Trzech Króli. Na pendentywach wymalowane były wizerunki Matki Boskiej, św. Anny, św. Katarzyny i św. Zofii. W kondygnacji wreszcie pod galerią wyobrażona była ponad oknem Trójca Święta, po bokach której unosiły się anioły dzierżące emblematy Męki Pańskiej. Na początku w. XVIII malowidła były już trochę podniszczone skutkiem starości i wpływów atmosferycznych, niemniej jednak odgrywały dużą rolę w artystycznym efekcie całości.

Na rysunku Komonieckiego (fig. 10) przedstawiającym widok fary od strony południowej znajdują się w kondygnacji wieży, która przypada na wysokości kalenicy dachu, duże bliźniacze okna z okrągłym przeźroczem u góry. Identyczne okna znajdowały się niewątpliwie w tej kondygnacji także od strony zachodniej i północnej, a pierwotnie prawdopodobnie i od strony wschodniej. Istnienie takich okien stwierdza dwukrotnie *Dziejopis żywiecki*. I tak pod datą 24 września 1583 z okazji przeniesienia dzwonów z dzwonnicy drewnianej

[1] Oprócz wspomnianego widoku fary z r. 1711 zachowały się wzmianki o trzech jeszcze jej wizerunkach. Pierwszy z nich, przedstawiający kościół z unoszącą się nad nim Matką Boską z Dzieciątkiem, znajdował się na pieczęci dekanatu żywieckiego, sprawionej w r. 1648 przez ks. Stanisława Kaszkowica, pierwszego dziekana żywieckiego, spalonej w Lipniku w r. 1712 (A. K. I 206). Drugi wyryty został na wotum srebrnym ofiarowanym w r. 1686 przez żywieckie Bractwo Różańcowe na ołtarz N. P. Marii w Kalwarii Zebrzydowskiej (A. K. I 266—7). Trzeci wreszcie, przedstawiający farę wraz z całym miastem Żywcem, ponad którym unosił się św. Jan Kanty, zdobił dużą tablicę srebrną, zaniesioną jako wotum w r. 1689 przez wspomniane wyżej bractwo do Kęt, do tamtejszej kaplicy Narodzenia św. Jana Kantego (A. K. I 274).
[2] A. K. I 118. [3] Tamże. [4] A. K. I 118, II 74 (311). [5] A. K. II 74 (311).

do nowowybudowanej wieży kościelnej czytamy, iż dzwony te zostały „zawieszone w tym miejscu, gdzie są okna wielkie podwójne" [1], pod datą zaś 10 września 1714 dla określenia wysokości wieży w jej pierwotnej postaci jest mowa o „wrotach albo oknach wielkich" [2], które znajdować się miały w górnej jej kondygnacji. Ślady tych dużych okien zachowały się do dziś w postaci wspomnianych już wyżej dużych, półkolem zamkniętych wnęk, widocznych na załączonym przekroju wieży (fig. 2). Te duże okna wiązały się — jak stwierdza *Dziejopis żywiecki* — z przeznaczeniem tej kondygnacji wieży na dzwony, były jednak widocznie jeszcze za małe, gdyż głos dzwonów był przytłumiony, co spowodowało ponowne przeniesienie ich na dawne miejsce.

9. Portal kościoła parafialnego w Żywcu.
Fot. J. Szablowski, Kraków.

Na postumentach frontowych kolumn galerii widnieją — jak wspomniałem przy opisie wieży — dwa kartusze z herbami Korczak i Leliwa. Pierwszy z nich to herb fundatorów wieży, Jana Spytka i Krzysztofa Komorowskich, drugi ich matki, Barbary z Tarnowskich, kasztelanki żarnowskiej. Z tymiż fundatorami zdaje się być związany także herb Korczak zdobiący renesansową płaskorzeźbę kamienną, wmurowaną ponad portalem wieży. Płaskorzeźba ta nie była jednak od początku złączona z wieżą żywiecką, wmurowano ją bowiem w to miejsce dopiero w r. 1924. Przedtem umieszczona była w murze okalającym park zamkowy, a dostała się tam zapewne ze starego zamku żywieckiego, gdzie — jak wnosić można z jej kształtu — zdobiła dawną bramę wjazdową [3]. Dodać należy, iż w jedną ze ścian wieży wmurowana była tablica z czerwonego kamienia z wykutym na niej napisem, podającym nazwisko fundatora i czas ukończenia budowy wieży w jej pierwszej postaci, jaką miała przed podwyższeniem murów i zbudowaniem arkadowej galerii. Tablica ta nie zachowała się do naszych czasów, znajdujący się jednak na niej napis: „Turris haec erecta est ad laudem

[1] A. K. I 118. [2] A. K. II 165 (386). [3] Szablowski J., *Stary zamek w Żywcu* (Biuletyn Historii Sztuki i Kultury IV, Warszawa 1935/6, s. 164).

Dei | Omnipotentis Sumptu piorum hominum, | Cura vero et opera Joannis Spythek | de Comorow, Pocillatoris etc. 1583" przekazany został przez Andrzeja Komonieckiego w jego *Dziejopisie żywieckim* [1].

Podobnie jak wieża, ulegał z biegiem czasu zmianom także zegar wieżowy. Pierwszą o nim wzmiankę spotykamy w *Dziejopisie żywieckim* na długo przed rozpoczęciem budowy wieży, już pod r. 1548, kiedy to dnia 26 września przywieziono do Żywca z Wielkopolski zegar kołowy, zakupiony za sumę 28 złotych polskich [2]. Dnia 15 kwietnia 1584 zawieszony został na wieży dzwon zegarowy, ulany do tego zegara przez ludwisarzy orawskich Jana Wajzera z Kubina i syna jego Balcera [3]. W r. 1700 polecono zegarmistrzowi cieszyńskiemu, wiedeńczykowi Sebastianowi Getswenderowi dorobić w zegarze konstrukcję do wybijania kwadransów, a nadto opatrzyć go w tarcze zegarowe i wskazówki. Za pracę tę miał otrzymać gotówką 180 złotych polskich oraz faskę bryndzy wartości 9 złotych. Ze zlecenia nie wywiązał się Getswender należycie, gdyż zegar po dokonanych przez niego przeróbkach w ogóle nie wybijał czasu. Błędy usunął ślusarz Maciej Branka z Mutnego, naprawiwszy w r. 1700 uszkodzoną konstrukcję godzinną, a później w r. 1703 przerobiwszy wadliwą konstrukcję kwadransową. Za tę ostatnią pracę otrzymał zapłatę w sumie 60 zł, w czym zł 50 potrącone od wynagrodzenia Getswendera [4]. Użyty przez Getswendera do wybijania kwadransów dzwonek z browaru miejskiego zastąpiony został w r. 1705 nowym, ulanym w Żywcu przez ludwisarza krakowskiego Jana Rozembarskiego. Ten nowy dzwonek, ważący 33 funty, opatrzony był napisem: „Laudate Dominum in cymbalis 1705" [5]. Zarówno dzwon zegarowy z r. 1584, jak i dzwonek kwadransowy z r. 1705 uległy zniszczeniu w czasie pożaru fary w r. 1711 [6]. Rysunek Komonieckiego (fig. 10), oddający stan fary bezpośrednio przed pożarem wieży, pozwala stwierdzić, iż tarcze zegarowe umieszczone były wówczas nie na kondygnacji podgaleryjnej jak obecnie, lecz na kondygnacji pod nią się znajdującej i to tylko od strony wschodniej i zachodniej. Po pożarze w r. 1711 wieża przez długi czas pozbawiona

10. Kościół parafialny w Żywcu w.r. 1711, widok od strony południowej. Rysunek piórkiem A. Komonieckiego w jego *Dziejopisie żywieckim*. *Fot. J. Szablowski, Kraków.*

[1] A. K. I 118. [2] A. K. I 99. [3] A. K. I 119, II 315 (500); Szablowski J., *Artyści i rękodzielnicy pracujący dla Żywiecczyzny (1550—1850)* (rpis gotowy do druku). [4] A. K. I 303—4; Szczotka S., *Stosunki Żywiecczyzny ze Śląskiem od XVI wieku do upadku Rzeczypospolitej*, Katowice 1938, s. 37. [5] A. K. II 2—3 (254); Szablowski *o. c.* [6] A. K. II 72 (308), 315 (500).

była zegara. Nowy zegar ofiarowany został miastu około r. 1840 przez ówczesnego właściciela Żywca, arcyksięcia Karola Ludwika Habsburga [1]. Zegar ten posiadał — podobnie jak jego poprzednik — tylko dwie tarcze zegarowe, od strony wschodniej i zachodniej, które uzupełnione zostały w nowszych czasach (prawdopodobnie po pożarze w r. 1873) [2] dwiema dalszymi od strony północnej i południowej. Dwa dzwony zegarowe, ofiarowane razem z zegarem, są starszego pochodzenia, a nabyte zostały prawdopodobnie z jakiegoś kościoła poza granicami kraju. Na większym, godzinnym, widnieje napis: TENTO · ZIMBAL · DAL · GEST · SLIVATY · GEHOMILLOSTY · PAN · FRIDRYCH · STARSSY · Z · ZEROTINA · A · NA · ZIDLOCHOWEŽYCH · HOYTMAN · MARKRABSTWY · MORAWSKEH · LETHA · 15·69 · MISTER · ZACHARIAS · MILNER, na mniejszym, kwadransowym, napis: C. K. IN BRINN 1744. Pierwszy z nich ulany został zatem w r. 1569 na zamówienie możnowładcy morawskiego Fryderyka Starszego z Żerotina przez ludwisarza Zachariasza Milnera [3], drugi zaś w r. 1744 w Bernie Morawskim przez monogramistę C. K.

Dziejopis żywiecki A. Komonieckiego, przynoszący tak wyczerpujące wiadomości odnośnie do czasu powstania wieży żywieckiej i jej pierwotnego wyglądu, zawiera także cenne informacje o jej twórcy. Wspominając o ukończeniu budowy wieży żywieckiej w r. 1583 podaje on równocześnie, iż wieżę tę „murował Jan Hrycz albo Rycz, Włoch, magister dobry, a ten mieszkający w Opawie wieżę wśród rynku podobną wymurował, a Matias Świętek, kamieniarz z Krakowa, kamienie tejże wieże ciosał, które wedle potrzeby należały. Także Jan, carpentarius albo raczej kołodziej, rodem z Opawy, więźbę ociosawszy, drzewo powiązał i należycie wystawił i zbudował, od której roboty dano mu złotych Nro sześćset i trzydzieści dico złotych 630" [4]. Powyższa wzmianka stwierdza jasno, iż głównym twórcą wieży żywieckiej był magister mularski Włoch Jan Ricci — taką bowiem pisownię przyjąć należy dla jego nazwiska, podanego przez kronikarza w postaci fonetycznej, wyraźnie zresztą spolszczonej [5] — sprowadzony do Żywca z Opawy może na skutek rozgłosu uzyskanego budową tamtejszej wieży ratuszowej. Wzmiankę tę uzupełniają dwie dalsze zanotowane przez Komonieckiego pod r. 1584, z których jedna informuje o pokryciu pod kierownictwem Ricciego dachu fary żywieckiej czerwoną dachówką („kościół żywiecki skorupą czerwoną nakryto przez Jana Hrycza, mularza z Opawy, który wieżę murował") [6], druga zaś wspominając o oberwaniu się świeżo wykończonego sklepienia w parterowej lokalności wieży nadmienia, iż w wypadku tym Ricci omal życia nie postradał („a Jan mularz, magister, zaledwie uskoczył") [7]. Jak wysokie wynagrodzenie otrzymał Ricci za swe prace żywieckie, źródła nie podają. Z *Dziejopisu żywieckiego* dowiadujemy się jedynie o jego kłopotach w związku z nie-

[1] Inwentarz parafii w Żywcu z r. 1841 (rpis po niemiecku w Archiwum Parafialnym w Żywcu, k. 1). [2] Notatka na luźnej karcie zatytułowanej „Pamiętnik od roku 1857", przechowywanej dawniej razem z dokumentami miejskimi w Magistracie miasta Żywca, obecnie zapewne w Muzeum Ziemi Żywieckiej w Żywcu. [3] Szablowski, *o. c.* Napis na dzwonie z r. 1569 przytoczył Szczotka S. w pracy: *Z dziejów stosunków polsko-morawskich* (Gronie II, Żywiec 1939, s. 38). [4] A. K. I 117—8. [5] W tej zweryfikowanej formie zanotował ktoś później nazwisko tego architekta na marginesie karty *Dziejopisu* A. Komonieckiego obok wspomnianej wzmianki dotyczącej ukończenia budowy wieży; w tej również formie pojawia się ono w późniejszych źródłach rękopiśmiennych i pracach drukowanych, opierających się na wymienionej kronice (zob. np. Janota E. ks., *Wiadomość historyczna i jeograficzna o Żywiecczyźnie*, Cieszyn 1859, s. 44). — Na podobne przekręcanie nazwisk artystów włoskich także w czeskich źródłach archiwalnych zwraca uwagę K. Chytil w swej interesującej rozprawie: *Mistři lugánští v Čechách v XVI. století* (Ročenka Kruhu pro Pěstováni Dějin Uměni za rok 1924, Praha 1925, s. 53). Nazwiska np. Savosa, Garanga, Lugesso występują we wspomnianych źródłach w zczechizowanej formie Závoza, Karanka, Lukeš. O czechizowaniu i germanizowaniu nazwisk artystów włoskich pracujących na Morawach informuje A. Prokop w swym dziele *Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung* III, Wien 1904, s. 727. [6] A. K. I 119. [7] A. K. I 119—20.

dopłaconymi mu jeszcze sumami. W r. 1585, na krótko przed śmiercią Jana Spytka Komorowskiego, upomniał się Ricci u niego „zarobionych od wieże złotych 140". Komorowski złożony chorobą polecił swemu szafarzowi i klucznikowi Stanisławowi Mrowczykowi wypłacić budowniczemu na razie tylko 40 złotych, pozostałe zaś 100 dopiero po naprawieniu sklepienia zawalonego pod wieżą w r. 1584. Mrowczyk nie wywiązał się jednak z danego mu zlecenia, toteż Ricci zaskarżył go przed sądem miejskim w Żywcu. Na odbytej w r. 1587 rozprawie Mrowczyk gotów był złożyć przysięgę, że: „co mu pan wydać poruczył, przy sobie nic nie zatrzymał, ani w swój pożytek obrócił, a że podczas nieco pieniędzy miewał, wszakże za rozkazaniem pilnym pańskim musiał wydać tam, kędy mu pilniej poruczył i rozkazał dać, a po śmierci pańskiej wcale wszytko i zupełnie oddał, sprawiedliwie z rozkazania J. W. pana oświęcimskiego namiestnikowi jego panu Krzynkowi". Ricci odrzucił jednak ten sposób załatwienia sprawy oświadczywszy, iż za pracę należy mu się zapłata, a nie przysięga i „z krzywdą swą odszedł" [1].

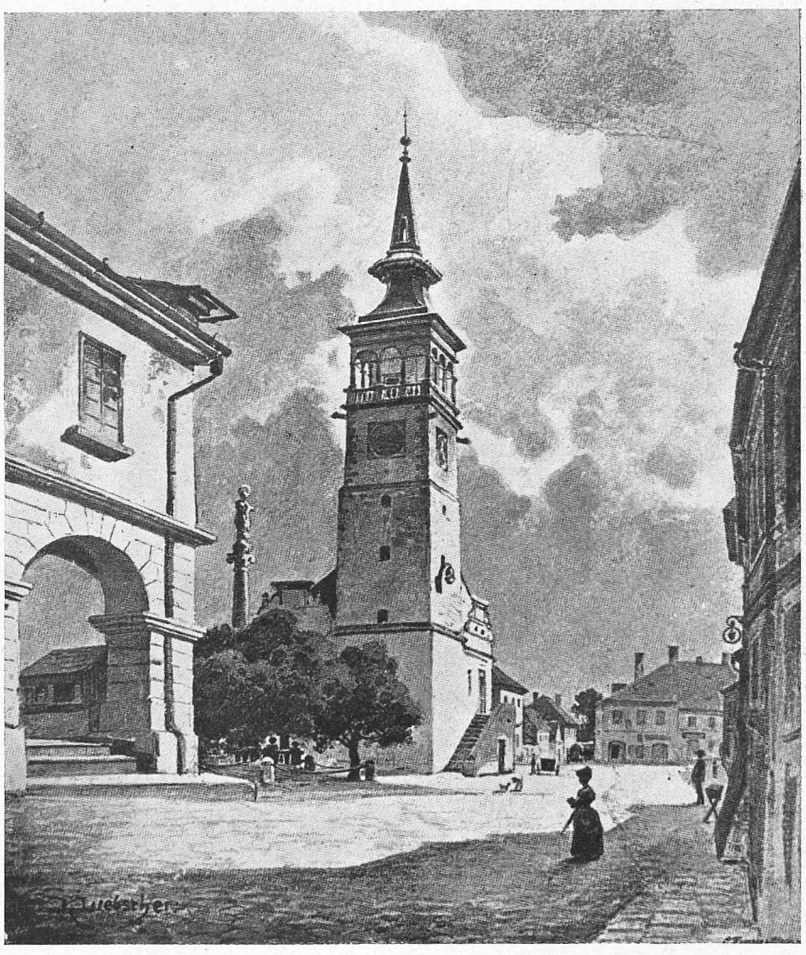
Poza ogólnikowym stwierdzeniem włoskiej narodowości Ricciego *Dziejopis żywiecki* nie dostarcza ani bliższych szczegółów co do jego pochodzenia, ani żadnych informacji o jego działalności na terenie Włoch [2]. Nie wiele więcej wiemy o jego pracach opawskich, zwłaszcza że wymieniona w kronice żywieckiej jako jego dzieło wieża ratusza w Opawie nie dochowała się do naszych czasów w postaci szesnastowiecznej. W 2. połowie w. XVI uległa ona bowiem ruinie, a na początku w. XVII zastąpiona została przez obecną [3] — z Riccim nie mającą nic wspólnego i zupełnie do żywieckiej nie podobną. Nie mając do pomocy odpowiednich wskazówek archiwalnych, oprzeć się musimy przy ustalaniu genezy form wieży żywieckiej i charakterystyce jej twórcy wyłącznie na analizie stylistyczno-porównawczej.

ROZDZIAŁ II

Wieże z renesansowymi galeriami w Czechach i na Morawach. — Ich odmiany i chronologia. — Przenikanie do krajów sąsiednich. — Analogie wieży żywieckiej z wieżami czeskimi i morawskimi. — Północnowłoskie pochodzenie budowniczych wież czesko-morawskich. — Wieże czesko-morawskie jako wynik połączenia tradycji rodzimych z elementami lombardzkimi. — Przypuszczalne górnowłoskie pochodzenie Ricciego. — Lombardzki charakter portali fary żywieckiej. — Wieże z galeriami jako znamię renesansu zachodniosłowiańskiego.

Uderzająco do naszej podobne wieże spotykamy bardzo często w bliskim sąsiedztwie Polski, na Morawach i w Czechach, gdzie należą obok attyk, szczytów dekoracyjnych, gzymsów lunetowych, rustyki sgraffitowej oraz innych jeszcze motywów architektonicznych i de-

[1] A. K. I 124; Szczotka S., *Stosunki Żywiecczyzny ze Śląskiem od XVI wieku do upadku Rzeczypospolitej*, Katowice 1938, s. 39. [2] Thieme U. u. Becker F., *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* XXVIII, Leipzig 1934, s. 246—56, wyliczając przeszło trzydziestu artystów włoskich tego nazwiska, nie znają naszego architekta. Wśród wymienionych natrafiamy wprawdzie na dwóch artystów o tym samym imieniu, a to na Giovanniego R., rzeźbiarza z Sala (Como), ur. 1440—50, zm. po 1523 w Cesena? (s. 248) i Giovanniego Battistę R., malarza, ur. 1537 w Novarze, zm. 1627 w Rzymie (tamże) — nie można ich jednak identyfikować z naszym architektem ze względu na uprawianie przez nich odmiennych gałęzi sztuki, a odnośnie do Giovanniego rzeźbiarza także ze względów chronologicznych. [3] Według informacji udzielonych mi przed wojną przez E. W. Brauna, dyrektora Muzeum Krajowego w Opawie, obecna wieża miejska w Opawie zbudowana została w r. 1618, miała jednak swą poprzedniczkę, która zawaliła się w trzeciej ćwierci w. XVI; z tej starej wieży pozostać musiała jednak jeszcze dość znaczna część, gdyż jest o niej mowa w r. 1607; ponieważ zachowany fragment nie nadawał się już na strażnicę, przystąpiono do budowy nowej wieży. — W r. 1946 przeprowadzone zostały na moją prośbę przez Krajowe Archiwum w Opawie (Zemský Archiv v Opavě) poszukiwania archiwalne w sprawie Ricciego, przy czym przeglądnięto materiały: Miejskiego Archiwum w Opawie i tzw. Zukalovu pozůstalost, która zawiera m. i. alfabetycznie ułożone wypisy o wszystkich dawnych obywatelach miasta. Kwerenda dała wynik ujemny.



11. Wieża ratusza w Dobruszce w Czechach.

koracyjnych, rzec można, do najbardziej charakterystycznych znamion tamtejszej architektury renesansowej [1]. Wieże te, wznoszące się przy zamkach i ratuszach jako strażnice, lub przy kościołach w charakterze dzwonnic i strażnic zarazem, posiadają w swych czworobocznych, wielobocznych i okrągłych trzonach nieraz jeszcze rdzeń średniowieczny, ukryty jednak starannie pod nową, renesansową szatą. Mimo wspólnego typu panuje wśród nich duża różnorodność, wypływająca z różnych sposobów przeprowadzania podziałów architektonicznych dolnej ich części, z różnych rozwiązań górnej kolumnady, ze stosowania odmiennych w każdym przypadku szczegółów architektonicznych i dekoracyjnych, z odmiennego wreszcie kształtowania hełmów. Galerie kolumnowe np., które wieżom tym nadają właśnie ów odrębny, charakterystyczny wygląd, mogą w dwojaki sposób wiązać się z dolnymi murami wież: albo spoczywają one wprost na tych murach, nie występują zatem poza ich lico, albo nadwieszone są na potężnych krokształynach, przez co wysuwają się naprzód [2]. Przykładami pierwszej odmiany są w Czechach: wieże ratuszowe w Dobruszce (Dobruška —

[1] Prokop *o. c.* s. 702; Chytil *o. c.* s. 66, przypisek 25. [2] Prokop *o. c.* s. 702.

12. Wieża ratusza w Trzeboniu w Czechach.

w. XVI [1], fig. 11) i w Trzeboniu (Třeboň — 1638 [2], fig. 12), wieże zamków w Czeskim Krumłowie (Český Krumlov — 1579—80 [3], fig. 13), w Smecznie (Smečno — 1586 [4], fig. 14) i w Nachodzie (Náchod — 1593—1611) [5], oraz wieże kościelne w Czeskich Budziejowicach (České Budějovice — między 1549—77) [6] i w Bechyni (Bechyně — 1613 [7],

[1] *Čechy společnou prací spisovatelův a umělců českých* V, *Hory Orlické*, Praha b. d., s. 131, fig. s. 128. [2] *Topographie der historischen und Kunst-Denkmale im Königreiche Böhmen* X, Prag 1904, s. 111, fig. 139 oraz *Soupis památek historických a uměleckých v království českém* X, Praha 1900, s. 92, fig. 128. — Według egzemplarza niemieckiego ratusz wzniesiony został w 1566, a po pożarze w 1618 odbudowany wraz z wieżą w 1638; według egzemplarza czeskiego ratusz zbudowany w 1566, wieża zaś dopiero w 1638. [3] Brechler E., *Der Schlossturm in Krumau* (Mitteilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale XVIII, Neue Folge, Wien 1892, s. 104—6 i tabl.); Sedlaček A., *Hrady zámky a tvrze království českého* III, Praha 1884, fig. s. 9, 44; Prokop *o. c.* s. 702, fig. 981; Chytil *o. c.* s. 48. [4] *Soupis* XX (1904), s. 277, 280, fig. 204, 205 i 209; Sedlaček *o. c.* VIII (1891), tabl. po s. 118, fig. s. 120, 128, 129. [5] *Soupis* XXXIV (1910), s. 57, 71—2, 80, fig. 61, 62; Sedlaček, *o. c.* V (1887), fig. s. 4. [6] *Soupis* VIII (1900), s. 22—3; reprod. *Čechy* II, *Vltava*, Praha b. d., fig. s. 104 i Janák P., *Fontána českobudějovického náměstí* (Uměni XI, Praha 1938, fig. s. 581). [7] *Soupis* V (1898), s. 4—6, 8, fig. 5.

fig. 15), na Morawach zaś wieża zamku w Morawskim Krumłowie (Moravský Krumlov), przekształcona ze średniowiecznego stołpu w latach 1557—62 [1] (fig. 16), wieże kościelne w Lipniku nad Beczwą (Lipník n. B.) i w Jewiczku (Jevíčko) [2], oraz wieża miejska w Nowym Jiczynie (Nový Jičín — 1618) [3]; do drugiej odmiany należą: wieża ratuszowa w Bernie (około połowy w. XVI, fig. 17) [4] i dzwonnica kościoła w Daczycach (Dačice) na Morawach z lat 1586—90 [5] (fig. 18). W sposobie komponowania samych galerii dadzą się znów wyróżnić dwie zasadnicze grupy: albo kolumny połączone są między sobą półkolistymi łukami, rezultatem czego galerie arkadowe (Bechynia, Daczyce, Dobruszka, Jewiczko, Czeski i Morawski Krumłów, Lipnik n. B., Mikułów na Morawach — Mikulov [6], fig. 19, Nachod, Nowy Jiczyn, Smeczno, Trzeboń), albo ponad kolumnami biegną proste belkowania, występują zatem tzw. galerie architrawowe (Berno, Czeskie Budziejowice, Kralowy Hradec—Králové Hradec — tzw. Biała Wieża z lat 1574—80 [7], Łosiny na Morawach — Losiny — około 1580 [8], Ołomuniec — 1601? [9]). Galerie różnią się między sobą także ilością i proporcjami arkad, porządkami kolumnowymi, kształtem balustrad i dekoracją rzeźbiarską. Zamiast arkad kolumnowych stosowane bywają w renesansowych galeriach wieżowych także arkady filarowe. Takie galerie posiadają np. wieże kościelne w Bluczynie (Blučina) na Morawach [10] i Jirkowie (Jirkov) w Czechach [11] oraz wieża w Karolowych Warach (Karlovy Vary) zbudowana na miejscu dawniejszego zamku Karola IV w r. 1608 [12]. Nadmienić wreszcie należy, że galerie wieżowe wykonywano nie zawsze z trwałego materiału budowlanego, kamienia względnie cegły, lecz konstruowano je czasami także z drzewa. Drewnianą galerię posiadają np. wieże: ratusza w Dobrowicach (Dobrovice — po 1558) [13] oraz zamków w Frydlandzie (Frýdland) [14] i w Domażlicach (Domažlice — 1726) [15]. Drewniana galeria wieńczyła również wieżę zamku w Kacerzowie (Kaceřov — 1540—56), nie zachowaną wprawdzie, lecz znaną z ryciny pochodzącej z końca w. XVIII [16]. Uszeregowanie chronologiczne obiektów omawianego przez nas typu, a zarazem ustalenie, która z wież czesko-morawskich pierwsza otrzymała zwieńczającą ją galerię, napotyka na poważne trudności, nie we wszystkich bowiem przypadkach znane są dokładne daty budowy wieży, względnie wykonania jej galerii, a nadto w samym materiale zabytkowym istnieją luki wywołane zburzeniem pewnej ilości wież, względnie gruntownym ich przerobieniem w czasach późniejszych. Najwcześniejsze znane mi przykłady pochodzą z czasu około poł. w. XVI (Kacerzów 1540—56, Czeskie Budziejowice 1549—77, Morawski Krumłów 1557—62), najpóźniejsze z w. XVIII (Domażlice 1726). O ile na terenie Moraw wieże interesującego nas typu są dość równomiernie rozsiane, o tyle w Czechach skupiają się one głównie na południu i północy (zob. mapa). Ten piękny i oryginalny typ wież, wytworzony na Morawach i w Czechach, przedostał się rzecz

[1] Prokop *o. c.* s. 702, 797, fig. 1077. [2] *Vlastivěda Moravská* II 29: *Jevický okres*, Brno 1912, s. 60, fig. 16. [3] Leisching J., *Kunstgeschichte Mährens*, Brünn b. d., s. 129. Restaurowana po spaleniu przez Szwedów w r. 1621 oraz w r. 1702. [4] Prokop *o. c.* s. 703, fig. 983; Dostál E., *Umělecké památky Brna*, Praha 1928, s. 134. [5] Prokop *o. c.* s. 701—2, fig. 980. [6] *Burgen und Schlösser Mährens* herausgegeben durch das Mährische Gewerbe-Museum unter Leitung des Directors A. Prokop, Brünn 1888, tabl. 142; Kletzl O., *Die deutsche Kunst in Böhmen und Mähren*, Berlin (1941), fig. s. 203. [7] *Soupis* XIX (1904), s. 61—3, fig. 19. [8] Prokop A., *Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung* III, Wien 1904, s. 705, fig. 1116. [9] Tamże s. 690, 705, fig. 984. [10] *Vlastivěda Moravská* II 79: *Židlochovský okres*, Brno 1910, s. 99, fig. 31—3, 37. [11] *Čechy* X: *Krušné Hory a Poohří*, Praha 1896, s. 268, fig. s. 267. [12] Reprod. tamże s. 135; Ottův *Slovník Naučný* 26, Praha 1907, s. 440. [13] *Soupis* XXI (1905), s. 62, fig. 45; *Čechy* XII: *Severní Čechy*, Praha b. d., s. 432, fig. s. 427. [14] Sedlaček *o. c.* X (1895), s. 179, fig. s. 180—1, 185, 189, 190, 191; *Čechy* XII: *Severní Čechy*, Praha b. d., tabl. po s. 140. [15] *Soupis* XVII (1902), s. 19—20, fig. 18; Sedlaček *o. c.* IX (1893), fig. s. 69, tabl. po s. 75. [16] *Soupis* XXXVII (1912), s. 38, fig. 43.

oczywista poza granice swej ojczyzny, na tereny z tymi krajami sąsiadujące. Napotykamy nań w północnej części Górnej i Dolnej Austrii (zamek Pottenbrunn — 1562 [1], zamek Rosenburg — 1593—7 [2], zamek Peuerbach — 1571 [3] i inne), na Śląsku Dolnym (Kłodzko — 1654 [4], fig. 20, Bytom nad Odrą — 1694 [5] i inne) i Opawskim (Opawa?), w Polsce (Żywiec — 1585, Częstochowa — 1654—5 [6], fig. 21), w północno-zachodnich Węgrzech (Sopron [7], fig. 22), na Słowaczyźnie (np. Rożniawa) [8], a nawet w odległym Siedmiogrodzie (Segesvár [9], fig. 23).

Porównując wieżę żywiecką z wymienionymi wieżami morawskimi i czeskimi dostrzegamy w niej tyle podobieństwa do tamtych, że bez zastrzeżeń uznać ją musimy za bliźnią ich siostrę. Wraz z wieżami w Bechyni, Dobruszce, Jewiczku, Lipniku, Nachodzie, Nowym Jiczynie, Smecznie, Trzeboniu i obu Krumłowach należy ona do grupy wież o galeriach arkadowych i nie wysuwających się poza lice murów części dolnych. Przez rozczłonkowanie na kilka pięter, dolnych przeprutych otworami okiennymi i górnego rozwiązanego w formie galerii, przez zastosowanie do podziałów wąskich gzymsów i ujęcie narożników w ciosy zbliża się bardzo do wież w Daczycach, Dobruszce, Łosinach, Mikułowie, Ołomuńcu, Smecznie, Trzeboniu, a także w Czeskim Krumłowie. Podobnie jak w wieżach w Morawskim i Czeskim Krumłowie oraz w Trzeboniu, i w wieży żywieckiej ponad pulpitowy dach galerii wystrzela w górę w formie jednej jeszcze kondygnacji zwężony trzon wieży, tworzący podstawę właściwego hełmu. Na widoku wieży sprzed pożaru w r. 1711 dostrzegamy w jednej z jej kondygnacji podobne bogate architektury okienne, jakie posiada wieża zamkowa w Czeskim Krumłowie; tu i tam składają się one z parzystych, półkoliście zamkniętych okien i z umieszczonego ponad tymi oknami kolistego przeźrocza. Zaznaczyć należy, iż podwójne okna (jednak bez przeźroczy ponad nimi) stanowią szczególnie ulubiony motyw renesansowej architektury czeskiej i morawskiej [10], na co dostarcza dowodu m. i. wieża w Daczycach. W Żywcu, tak samo jak w Czeskim Krumłowie, górne partie ścian ożywiała pierwotnie bogata dekoracja malarska, która upodabniała jeszcze bardziej te dwie budowle do siebie. Wyraźny związek z renesansem morawskim dostrzega się w dekoracji rzeźbiarskiej galerii żywieckiej, i to zarówno w systemie jej rozmieszczenia, jak i w niektórych motywach dekoracyjnych. Obserwując renesansowe

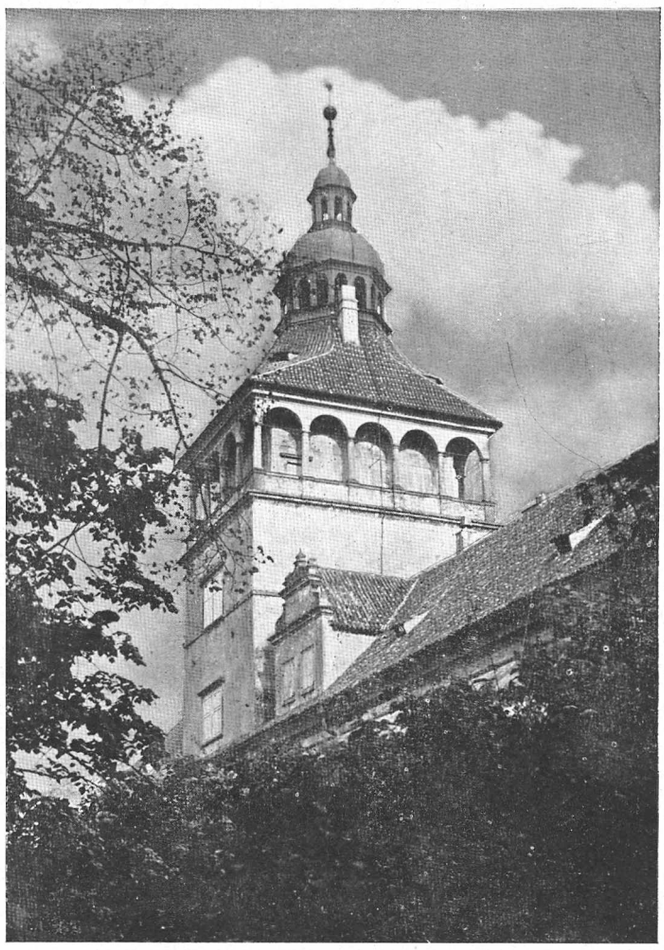
[1] Dehio G., *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler: Österreich* II, Berlin 1935, s. 311; *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild: Niederösterreich*, Wien 1888, s. 298, fig. s. 303. [2] Dehio *o. c.* s. 329—30; *Die österreichisch-ungarische Monarchie...: Niederösterreich*, s. 298, fig. s. 296; reprod. Guby R., Hielscher K., *Österreich*, Berlin 1928, fig. 92. [3] Dehio *o. c.* s. 544; reprod. Merian M., *Topographia Provinciarum Austriacarum, Austriae, Styriae, Carinthiae, Carniolae, Tyrolis etc.*, Franckfurt a. M. 1678, ryc. po s. 34. [4] Lutsch H., *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien* II, Breslau 1889, s. 21; tenże, *Bildwerk schlesischer Kunstdenkmäler* III, Breslau 1903, s. 186, tabl. 188, 1; Stehr H., *Schlesien*, Bielefeld 1940, fig. 37. [5] Lutsch, *Verzeichnis* III, 69; tenże, *Bildwerk* II, tabl. 152, 5. [6] Wieża z r. 1654—5 spłonęła w r. 1690; nowa, wybudowana na pocz. w. XVIII, przerobiona w r. 1900 (Nowakowski W. ks., *Częstochowa w obrazach historycznych*, Kraków 1898, s. 118—9 oraz *Przewodnik po Częstochowie i okolicy*, Warszawa 1909, s. 46); reprodukcja wieży z w. XVII u Kordeckiego A. ks., *Nova Gigantomachia*, Cracoviae 1657, s. 160. [7] *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild: Ungarn* (IV), Wien 1896, s. 420 i fig. s. 421; reprod. w *Thurmbuch. Thurmformen aller Stile und Länder* gesammelt und gezeichnet von C. Sutter mit einem Vorwort von Dr. Fr. Schneider, Berlin 1888, tabl. 66. [8] Reprod. *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild: Ungarn* (V 2), Wien 1900, fig. s. 154. [9] Drewniane zakończenie wieży w Segesvár, wykonane w r. 1677 przez budowniczych austriackich Wita Grübera z Falckenstein w Tyrolu i Filipa Bonge z Audring w Salzburskiem (Roth V., *Geschichte der deutschen Baukunst in Siebenbürgen*, Strassburg 1905, s. 124, tabl. V 2), nawiązuje z drugiej strony silniej do ulubionych w Siedmiogrodzie począwszy od epoki renesansu drewnianych galerii arkadowych, wieńczących murowane lub drewniane wieże tamtejsze (Gerevich T., *Ungarische Kunst in Siebenbürgen* w wydawnictwie *Siebenbürgen*, Budapest 1940, s. 156, tabl. XVIII, XIX, XXXIX). [10] Prokop *o. c.* III, s. 715, 817; Birnbaum V., Matějček A., Schránil J., Wirth Z., *L'art tchécoslovaque de l'antiquité à nos jours*, Praha 1926, s. 14.

galerie morawskie, zwłaszcza z okresu wcześniejszego, zauważamy, iż dekoracja plastyczna znajduje w nich szerokie zastosowanie, przyczyniając się — przez umiejętne wypełnienie płaszczyzn i delikatne wykonanie — do podniesienia artystycznego efektu całości [1]. Pokrywa ona postumenty kolumn, zdobi płyciny balustrad między tymi postumentami i ożywia żagielki arkad. Składają się na nią motywy figuralne i ornamentalne: postacie historyczne i mitologiczne, amorki z girlandami kwiatowymi i owocowymi, smoki, gryfy, orły i lwy, kartusze herbowe i tablice z napisami, bukrany, wieńce, rozety i stylizowane ornamenty roślinne, rogi obfitości, wazy, instrumenty muzyczne, armatury itp., a niekiedy także i rauty. Typowymi przykładami są dziedzińce renesansowe zamków w Raczycach (Račice — około 1568 i ok. 1590) [2], w Buczowicach (Bučovice — ok. 1570) [3], w Namieszczy (Náměšť — 1573) [4], w Rosicach (Rosice — ok. 1560, ok. 1580 lub 1590) [5], w Uherczycach (Uherčice — 1582) [6], w Uherskim Ostrogu (Uherský Ostroh — 1590 — 1600) [7] i w Iwanowicach (Ivanovice — 1608) [8]. Dekoracja rzeźbiarska galerii wieży żywieckiej jest mniej bogata (ogranicza się bowiem właściwie do postumentów kolumn) i nie tak plastyczna jak dekoracje morawskie. Składają się zaś na nią kartusze herbowe, rozety wpisane w romb lub prostokąt, cyrklem wykreślone gwiazdy, krzyż o ramionach trójkątnych, a przede wszystkim fasetowane kamienie. Identyczne niemal jak w Żywcu rozety wpisane w romby dekorują postumenty kolumn renesansowej loggii schodowej w małym dziedzińcu „starego zamku" w Telczy (Telč — 1563) [9]. Lokalne zabarwienie wprowadzają ozdoby w kształcie gwiazd wpisanych w koła, w których mamy jakby oddźwięk gwiazd wycinanych na tragarzach

13. Wieża zamku w Czeskim Krumłowie.
Fotoměřický Ústav v Praze.

[1] Prokop *o. c.* s. 743. [2] Tamże s. 743—4, fig. 1030, 1032. [3] Tamże s. 745—6, 824, fig. 1033, 1103 c. [4] Tamże s. 744—5, 813, fig. 1032. [5] Tamże s. 682, 748—50, fig. 1025, 1034. [6] Tamże s. 825—6; reprod. *Burgen und Schösser Mährens*, herausgegeben durch das Mährische Gewerbe-Museum unter Leitung des Directors A. Prokop, Brünn 1888, tabl. 219. [7] Prokop A., *Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung* III, s. 846, 847, fig. 1026, 1134. [8] Tamże s. 750—1, 852, fig. 1027, 1035. [9] Reprod. tamże fig. 988.

w chatach góralskich. Czeskie loggie renesansowe pod względem dekoracji rzeźbiarskiej są na ogół uboższe od galerii morawskich, jednak i w nich dekoracja ta bywa stosowana. Tak np. postumenty galerii w Czeskim Krumłowie ozdobione są męskimi maskami, a pola poręczy głowami lwów[1]. Postumenty galerii wieży kościelnej w Bechyni dekorują znów od strony zewnętrznej różne herby i napisy[2].



14. Wieża zamku w Smecznie w Czechach.
Fotoměřický Ústav v Praze.

Renesansowe budowle czeskie i morawskie stawiali przeważnie budowniczowie włoscy. Dzięki badaniom Karola Chytila poinformowani jesteśmy dość dobrze o pochodzeniu Włochów pracujących na terenie Czech, którzy rekrutowali się głównie z Lugano i jego najbliższej jeziorzystej i dolinnej okolicy. Tłumna immigracja Lugańczyków do Czech rozpoczyna się od czwartego dziesiątka w. XVI, z budową letniego pałacyku Ferdynanda I w Pradze, znanego pod nazwą Belwederu. Przybywali oni całymi zespołami, reprezentującymi różne gałęzie sztuki architektonicznej, zrazu za pośrednictwem Wiednia, lecz zaraz potem bezpośrednio ze swej ojczyzny, i rozwijali żywą działalność budowlaną zarówno w stolicy jak na prowincji, na usługach dworu panującego, szlachty rywalizującej z królewskimi przedsięwzięciami artystycznymi i mieszczan[3]. Architekci morawscy epoki renesansu nie są jeszcze tak dobrze znani jak czescy, jakkolwiek architektura morawska tego czasu, zajmująca szczególnie poczesne miejsce w renesansowej architekturze środkowoeuropejskiej, winna była zachęcać do badań w tym kierunku[4]. Że i tu niepoślednią rolę odgrywali artyści górnowłoscy, a wśród nich pochodzący z pogranicza włosko-szwajcarskiego, świadczą wydobyte już na jaw wzmianki archiwalne, źródła epigraficzne i styl samych zabytków. Przypuszczać nadto wolno, iż niektórzy możnowładcy, jak Pernsteinowie lub panowie z Hradca i Różemberku, zatrudniający artystów i rękodzielników lugańskich w swych majętnościach na terenie Czech, posługiwali się nimi

[1] Reprod. Brechler *o. c.* [2] *Soupis* V (1898), s. 8. [3] Chytil *o. c.* s. 33, 40, 42, 43, 45, 47, 48; tenże, *Vincenzo Scamozzi v Čechách a jeho brána na hradě pražském* (Ročenka Kruhu pro Pěstovani Dějin Uměni za rok 1922, Praha 1923, s. 20); Birnbaum, Matějček, Schránil, Wirth *o. c.* s. 13—4. [4] Prokop *o. c.* s. 679; *Československá Vlastivěda* VIII: *Umění*, Praha 1935, s. 98.

15. Wieża kościoła w Bechyni w Czechach.

także przy budowach prowadzonych w swych dobrach morawskich. Ci górnowłoscy artyści pojawiają się na Morawach bardzo wcześnie, już około r. 1530, jak tego dowodem wzmianka z r. 1554, podająca, iż niejaki Antonio Albrisi ze wsi Belzora nad jeziorem Como od 25 już lat w sezonach letnich pracuje stale na Morawach, każdą zaś zimę spędza w ojczyźnie, gdzie posiada rodzinę i dom własny [1].

Najpiękniejsze czeskie i morawskie wieże omawianego przez nas typu, a to wieża kościoła w Daczycach i wieża zamku w Czeskim Krumłowie, są dziełem Włochów, z których jeden z całą pewnością jest Lugańczykiem, drugi zaś według wszelkiego prawdopodobieństwa z tamtych stron pochodzi. Wieżę w Daczycach wzniósł w latach 1586—90 Francesco Garovi z Bissone nad jeziorem Lugańskim, miejscowości rodzinnej Carla Maderny i Francesca Borrominiego [2], wieżę zaś w Czeskim Krumłowie w latach 1579—80 nadworny architekt panów z Hradca i Różemberku, Baldassare Majo da Vomio [3]. Lugańczykiem jest także archi-

[1] Leisching *o. c.* s. 19. [2] Prokop *o. c.* s. 701—2, fig. 1035 a; Thieme, Becker *o. c.* XIII (1920), s. 213. [3] Brechler *o. c.* s. 105; Chytil *o. c.* s. 47—8, 55.

16. Wieża zamku w Morawskim Krumłowie.

tekt nie istniejącej już dziś wieży ratuszowej w Libercu (1602—3), Marco Spazio z Lanzo, położonego w pięknej dolinie Val Intelvi między jeziorem Como i Lugano [1]. O pochodzeniu innych Włochów stawiających w Czechach wieże z galeriami, a to Vicenza Fuggerale (Vicenc Fuggeral), twórcy wieży w Czeskich Budziejowicach [2] i dwóch Burianów, kamieniarza i mularza, których dziełem Biała Wieża w Kral. Hradcu [3], nie da się nic bliższego powiedzieć.

Artyści włoscy przybywający do Czech i Moraw przynosili z sobą wprawdzie ustalone już wiadomości techniczne i stylowe, a także dużą biegłość w uprawianym zawodzie, dostosowywać się jednak musieli tutaj — podobnie zresztą jak w innych krajach — do miejscowych warunków, do gustu i tradycji, do klimatu i materiału budowlanego, do nawyknień i umiejętności miejscowego rzemieślnika, wreszcie do wymagań i potrzeb zamawiającego. Z tego wzajemnego skrzyżowania się kultur wytworzyły się w Czechach i na Morawach od-

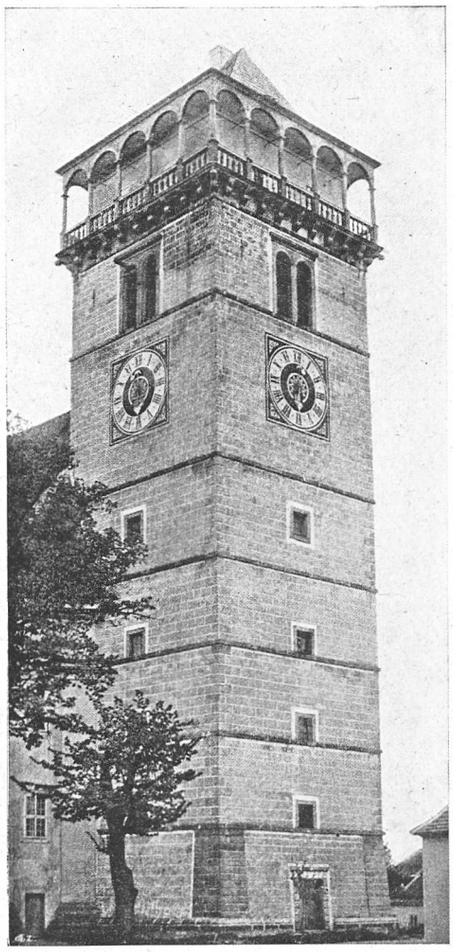
[1] *Topographie* LI (1934), s. 250—1; Thieme, Becker *o. c.* XXXI (1937), s. 340. [2] *Soupis* VIII (1900), s. 22. [3] *Soupis* XIX (1904), s. 61.

miany stylu renesansowego, które są tak odrębne i charakterystyczne, że je nazwać można renesansem czeskim i morawskim [1]. Podobny proces obserwować możemy przy tworzeniu się interesującego nas typu wież, w którym zamiłowanie do pewnych motywów przywiezione przez budowniczych górnowłoskich i ich reminiscencje artystyczne, połączone z miejscową tradycją, stworzyły całość, której nie ma współcześnie ani na terenie Włoch, ani też przedtem na terenie krajów czesko-morawskich. Ze swej ojczyzny lombardzkiej przeszczepili architekci włoscy motyw renesansowej galerii opasującej jako zwieńczenie mury budowli, motyw bardzo charakterystyczny dla kopuł wczesnorenesansowych kościołów lombardzkich, związanych z Bramantem i jego szkołą — nawiązujący zresztą wyraźnie do miejscowych, romańskich jeszcze tradycji. Te zgrabne galerie, ożywiające mury okrągłych lub wielobocznych tamburów osłaniających na zewnątrz czasze tych kopuł, posiadają m. i. kościoły S. Maria della Croce koło Cremy 1490 — ok. 1500, S. Maria presso S. Celso w Mediolanie 1493, S. Maria koło Saronno ok. 1500, Madonna di Piazza w Busto-Arsizio 1518—23 [2]. Pewną rolę przy powstawaniu omawianego typu wież odegrać mogły także reminiscencje grupy wież kościelnych, występującej w Wenecji i na terenach podległych jej wpływom, której najwybitniejszym i najbardziej znanym przykładem jest wenecka Campanile di S. Marco [3]. W grupie tej dostrzegamy to samo skontrastowanie masywnego trzonu wieży z lekkim ażurowym zwieńczeniem, ażurowość najwyższej kondygnacji osiągnięta została jednak w inny zupełnie sposób niż u nas, a to przez przeprucie murów najwyższego piętra, przeznaczonego na pomieszczenie dzwonów, arkadowymi otworami, a nie przez opasanie go otwartymi galeriami. Architekci górnowłoscy, przybywający do Czech i Moraw w w. XVI, zastali tutaj typ wież z średniowiecznej epoki jeszcze pochodzący, który szczególnie nadawał się do wprowadzenia ulubionego w ich ojczystych stronach motywu. W gotyckiej architekturze czeskiej i morawskiej napotykamy bardzo często na wieże zwieńczone obej-

17. Wieża ratusza w Bernie na Morawach. *Fotoměřický Ústav v Praze.*

[1] Chytil *o. c.* s. 49; Balšánek A., *Štíty a motivy attikové v české renaissanci*, Praha 1902, s. 15—6. [2] Willich H. u. Zucker O., *Baukunst der Renaissance in Italien* (Handbuch der Kunstwissenschaft, Wildpark-Potsdam, s. 65, 155, 156, 159, 160, fig. 169, 175); Durm J., *Die Baukunst der Renaissance in Italien* (Handbuch der Architektur II, 5, Leipzig 1914, s. 876—7, fig. 836, 837, 839); Meyer A. G., *Oberitalienische Frührenaissance* II, Berlin 1900. [3] Willich, Zucker *o. c.* s. 130, fig. 136.

ściami, powstałymi przez cofnięcie murów piętra najwyższego, lub wysuniętymi na zewnątrz na krokstynach. Takie obejścia dyktowane były względami bezpieczeństwa, niemniej jednak stanowiły silny akcent artystyczny, toteż przy kształtowaniu wież dużą do nich przywiązywano wagę. Obejścia były bądź otwarte, w formie balkonów, bądź posiadały nakrycie w postaci daszków wspartych na słupach, lub tylko do muru umocowanych. Przykładami takich wież na Morawach są wieże w Tisznowie (Tišnov), w Mezyrzycach Górnych (Meziříčí Velké), w Znojmie (Znojmo) i w Slawonicach (Slavonice) [1], w Czechach Wysoka Brama w Rakowniku (Rakovník) z lat 1519—24 [2]. Typ renesansowych wież stworzony przez Włochów w oparciu się o miejscową tradycję oddziałał z kolei na budowniczych miejscowych. Pierwotna architrawowa galeria wieży katedry św. Wita w Pradze z lat 1560—2 wykonana została przez budowniczego Bonifacego Wolmuta i Jana Tirola [3], wieża kościelna w Bechyni przez Jana Schütza z Czeskich Budziejowic [4].



18. Wieża kościoła w Daczycach na Morawach.

Jednym z tych właśnie budowniczych włoskich, którzy na terenie Czech i Moraw szerzyli nowe formy architektoniczne, a zarazem wytwarzali czeskie i morawskie renesansu odmiany, był architekt wieży żywieckiej Giovanni Ricci. Do Opawy przybył on zapewne z sąsiednich Moraw, na Morawy zaś, jak się zdaje, z pogranicza włosko-szwajcarskiego. Za północnowłoskim pochodzeniem Ricciego przemawia z jednej strony wyraźne u niego dążenie do ozdobności, ujawniające się w dekoracji wieży, a jeszcze silniej w dwóch portalach prowadzących do nawy, z drugiej zaś pewne motywy tych portali i ich połączenia, na które natrafiamy właśnie u artystów z tamtych stron pochodzących. Mam na myśli w pierwszym rzędzie owe konsole tryglifowe, które we fryzie naszych portali zajęły miejsce właściwych tryglifów. Takie same podziały fryzu posiada np. portal tzw. Schweizertor w Burgu wiedeńskim, zaprojektowany w r. 1552 prawdopodobnie przez Lugańczyka Piotra Ferrabosco de Laino [5], portal w gmachu stanowym w Grazu z lat 1555—63, który jest dziełem Lugańczyka Dominika dell'Alio (de Lalio) [6], portal pałacu Carega-Cataldi w Genui z czasu ok. r. 1560—3 wykonany przez Giovanniego

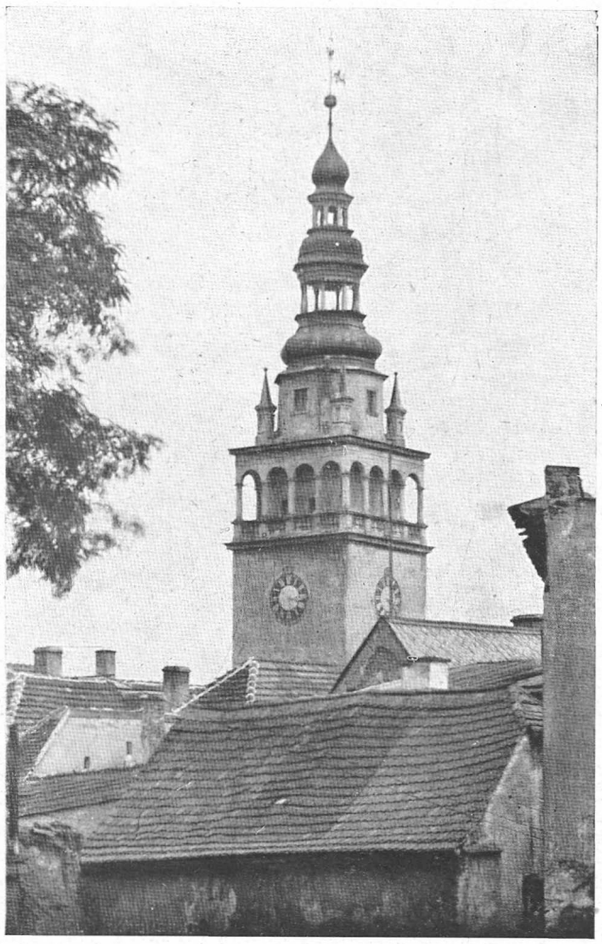
[1] Prokop *o. c.* II, s. 478—9, fig. 694, 696, 698, 697. [2] *Dějepis vytvarného umění v Čechách* I: *Středověk*, Praha 1931, s. 167. [3] *Soupis, Metropolitní chram sv. Vita v Praze*, s. 92, fig. 8; obecna forma galerii pochodzi z czasów restauracji wieży po uszkodzeniu górnej jej części w czasie bombardowania pruskiego w r. 1770. Pierwotną postać pokazuje widok Hradczan na sztychu z r. 1743 (Pollak O., *Studien zur Geschichte der Architektur Prags 1520—1600* (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XXIX, Wien 1910, s. 116). [4] *Soupis* V (1898), s. 4. [5] *Österreichische Kunsttopographie* XIV, Wien 1914, s. 105—6, fig. 74. [6] Prokop *o. c.* s. 664; reprod. *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild: Steiermark*, Wien 1890, fig. s. 315.

Battistę Castello zw. Bergamasco (ur. w Gandino koło Bergamo) [1], lub portal pałacu Spinola (della Preffettura) przy via All' Aequasola w Genui, będący dziełem Taddea Carlone (ur. w Rovio) z końca w. XVI [2]. Konsole takie dostrzegamy także na okazałym portalu ratusza w Lanckoronie (Lanškroun) w Czechach (1580—1), związanym z osobą Wratysława z Pernsteinu, zatrudniającego u siebie budowniczych lugańskich [3]. Wyraźny rys północnowłoski ujawnia się również w rustyce diamentowej pokrywającej pilastry obu portali. Ta odmiana rustyki pojawia się w renesansie górnowłoskim już w końcu w. XV i stosowaną bywa bądź na wielką skalę do dekoracji fasad pałacowych (Palazzo Bevilacqua w Bolonii, zaczęty 1481, lecz dopiero znacznie później skończony [4], Palazzo dei Diamanti w Ferrarze, zaczęty 1492, ukończony dopiero 1567 [5]), bądź tylko do szczegółów architektonicznych (Palazzo Lercari-Parodi w Genui, zaczęty 1567) [6]. Ze sgraffitową imitacją tej rustyki spotykamy się często w architekturze pałacowej, mieszczańskiej i kościelnej w Czechach, gdzie stanowi ona — rzec można — jedną z najcharakterystyczniejszych cech tamtejszego renesansu [7]. Podobne jak w Żywcu, połączenie rustyki diamentowej z delikatnym ornamentem roślinnym dostrzega się w domu niegdyś dra Anczowskiego w Rynku lwowskim (około r. 1577), przypisywanym włoskiemu budowniczemu rodem z Szwajcarii, który we Lwowie nosił miano Piotra Krasowskiego [8]. Rustykę diamentową zastosował u nas nieco później (1601) nie wzmiankowany dotąd w li-

19. Wieża kościoła w Mikułowie na Morawach.

[1] Thieme, Becker *o. c.* VI (1912), s. 153; reprod. Reinhardt R., *Palastarchitektur von Oberitalien und Toscana, Genua*. Berlin 1886, s. 15, tabl. 69. [2] Thieme, Becker *o. c.* VI (1912), s. 9; reprod. Reinhardt *o. c.* s. 12—3, tabl. 60. [3] Sedlaček *o. c.* II (1883), fig. s. 106 i 113; Ottův *Slovník Naučný* XV, Praha 1900, s. 644; *Čechy*, XIII: *Východní Čechy*, Praha 1905, s. 27—8; Chytil *o. c.* s. 46. [4] Willich, Zucker *o. c.* s. 123, 124, fig. 132. [5] Tamże s. 125—6, 234—5, fig. 251. [6] Tamże s. 266, fig. 281. [7] Prokop *o. c.* s. 711; Hahr A., *Österuropeiska stildrag i nordisk renässansarkitektur* (Skrifter utgifna af K. Humanistiska Vetenskaps-Samfundet i Uppsala 18, 2, Uppsala 1915, s. IV); zob. także Novotný V., *Poznámky o českém renesančním sgrafitu* (Památky Archaeologické, Skupina Historicka XXXVII, Praha 1932, s. 38, 44). [8] Łoziński W., *Sztuka lwowska w XVI i XVII wieku*, Lwów 1898, s. 32—3, 37—8, fig. 13, 14. Łoziński zalicza Krasowskiego do Tesyńczyków, bez źródłowych jednak danych, jak to zauważa Mańkowski T. w swej rozprawie: *Pochodzenie osiadłych we Lwowie budowniczych włoskich* (odbitka z Księgi pa-

teraturze naukowej artysta północnowłoski Gasparo Fodige z Mesocco (Valle Mesolcina) w kaplicy grobowej Padniewskich przy kolegiacie w Pilicy[1], obramiając nią wnęki ożywiające ściany wnętrza tej kaplicy. Mimo pewnych analogii z zabytkami wznoszonymi przez artystów włoskich pochodzących z pogranicza włosko-szwajcarskiego, portale Ricciego nie mają charakteru eklektycznego i świadczą dodatnio o umiejętności i opanowaniu form przez tego artystę. Nie można jednak zapominać, że Ricci, podobnie jak większość Lugańczyków pracujących poza granicami kraju, nie był jakimś wybitniejszym artystą. Należy on raczej do szarej rzeszy rzemieślników, która z powodu silnej konkurencji pozbawiona zarobku i sławy na własnej ziemi, szukała ich w łatwiejszych bez porównania warunkach poza jej obrębem.

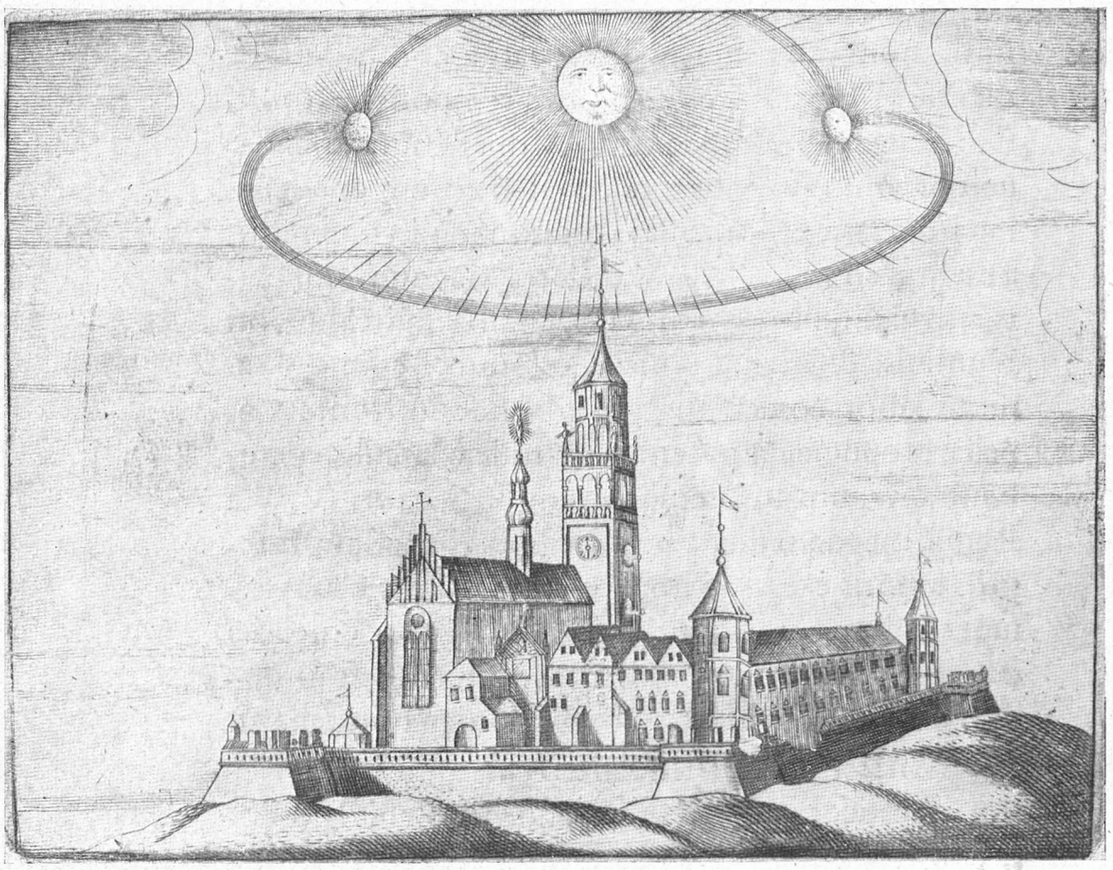


20. Wieża ratusza w Kłodzku na Śląsku.

Związek z renesansową architekturą morawską ujawnia na terenie Żywca drugi jeszcze zabytek, zachowany dziś niestety w nikłych tylko fragmentach. W piwnicy jednej z kamienic Rynku żywieckiego (nr 128) zachowało się kilka szczegółów architektonicznych i rzeźbiarskich, m. i. dwie hermy, z których jedna wyobraża postać męską, druga zaś postać kobiecą. Wysokość tych herm (około 1·78 m) wskazuje, iż flankowały one pierwotnie bramę tego domu. Z tak zastosowanym motywem herm spotykamy się bardzo często właśnie na terenie Moraw. Pojawiają się one tam jako płaskorzeźby, a częściej jeszcze jako pełne figury, zastępujące miejsce kolumn lub pilastrów. Po raz pierwszy motyw ten zastosował w renesansie morawskim mistrz włoski Jacopo Cuneo w portalu zamkowym w Prościejowicach (Prostějov — 1568), za nim zaś poszedł Ferrabosco di Laino w dekoracji drzwi zamku buczowickiego (1587) i inni; motyw ten stosuje zwłaszcza bardzo często znany architekt i rzeźbiarz włoski działa-

miątkowej ku czci Leona Pinińskiego, Lwów 1936, s. 5). W późniejszej pracy wysunął Mańkowski przypuszczenie, iż budowniczym tego domu jest Andrzej Podleśny (Maleczyński K., Mańkowski T., Pohorecki F. i Tyrowicz M., *Lwów i Ziemia Czerwieńska*, Lwów b. d., s. 111—2.).

[1] Na portalu tej kaplicy widnieje napis: Sum capella M[agnifi]ci D[omi]ni D[omi]ni Alberti Padniewii Castella[n]i Oswiecimen[sis] capit[anei] Dibowien[sis] etc. etc. Famatus Gasparus Fodige Mesocus murator meus est cuius sthema propter memoriam ... fores istas decorat Anno D[omini] 1601. Ks. J. Wiśniewski (*Historyczny opis kościołów, miast, zabytków i pamiątek w Olkuskiem*, 1933, s. 295) błędnie odczytał tę część napisu, która odnosi się do architekta kaplicy.



21. Kościół i klasztor paulinów na Jasnej Górze w Częstochowie. Miedzioryt w dziele ks. Augustyna Kordeckiego: *Nova Gigantomachia*, 1657.

jący na Morawach, Jerzy Gialdi[1]. Autor żywieckiego portalu z hermami nie jest znany. Nie był nim w każdym razie budowniczy wieży żywieckiej, gdyż styl herm nie odpowiada stylowi dzieł Ricciego.

Dokonując przeglądu zabytków architektury renesansowej na obszarze Polski i sąsiadujących z nią od zachodu i południa krajów słowiańskich: Czech, Moraw, Słowacji i Śląska, dostrzegamy w nich szereg form wspólnych lub podobnych, których w owym czasie nie spotyka się w innych krajach europejskich lub przynajmniej nie w takich zespołach jak tutaj. Formy te są tak charakterystyczne i występują w takiej ilości i natężeniu, iż mówić można wobec nich o osobnej odmianie renesansu, pod względem oryginalności równorzędnej niemal z odmianami francuską, niderlandzką i niemiecką, choć ustępującej im pod względem poziomu artystycznego, potencjału twórczego i siły oddziaływania. Odmiana ta nie jest jednak jednolita na całym tym obszarze, lecz posiada kilka odcieni pokrywających się z terytoriami poszczególnych krajów słowiańskich, a wynikających z krzyżowania się na tych terenach odmiennych podniet i wzorów twórczości artystycznej. Obok polskiego odcienia renesansu istnieje więc odcień czeski, morawski, słowacki (zwłaszcza spiski) i śląski, a każdy z nich na

[1] Prokop *o. c.* s. 725, 729.

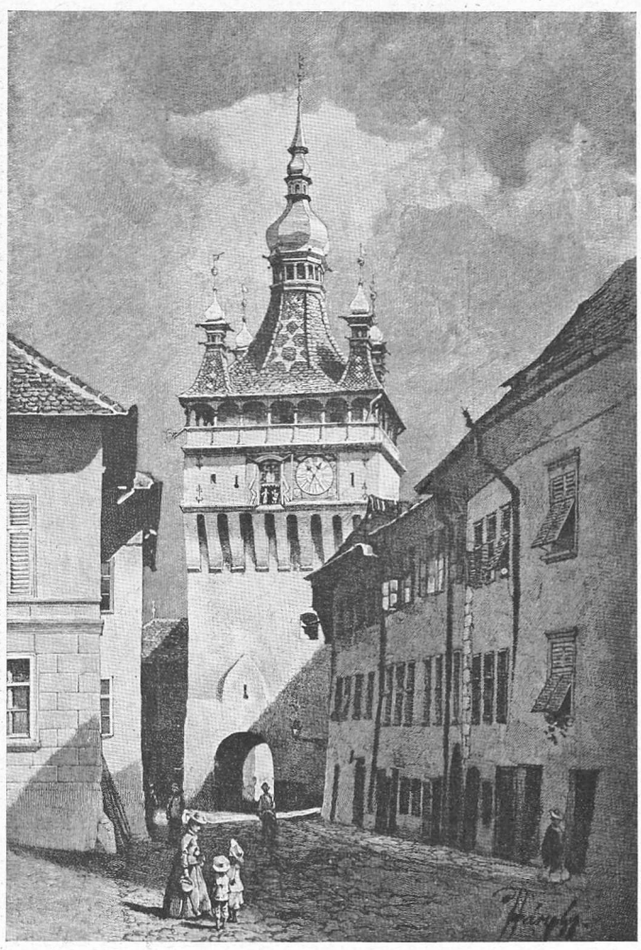
tyle wyrazisty, iż z łatwością zakwalifikować pozwala badany zabytek. Choć poszczególne odcienie tego renesansu od dawna już zwracały na siebie uwagę historyków sztuki zainteresowanych krajów, zagadnienie odrębności renesansu na całym tym terytorium poruszył dopiero pierwszy uczony szwedzki prof. A. Hahr w r. 1915[1]. Ten kierunek stylowy, który mając za punkt wyjścia Toskanię i północne Włochy ciągnie się przez Tyrol, Austrię, Węgry, Czechy, Morawy, Śląsk i Polskę, a wzbogacony starszymi, tradycyjnymi elementami dosięga wybrzeża Bałtyku i Szwecji, nazywa Hahr renesansem słowiańskim lub wschodnioeuropejskim. Jakkolwiek znamiona renesansu „słowiańskiego", a ściślej zachodniosłowiańskiego ze względu na obszar jaki zajmuje, nie zostały jeszcze przez naukę we wszystkich szczegółach sprecyzowane, można już jednak na podstawie dotychczasowych badań[2] i obserwacji podać przynajmniej najogólniejszą charakterystykę tego kierunku stylowego.

22. Wieża miejska w Sopron na Węgrzech.

Renesans zachodniosłowiański, wypływający niewątpliwie z pokrewnego w wymienionych krajach słowiańskich poczucia formy, inspirowany tymi samymi źródłami, tj. włoskimi (zwłaszcza północnowłoskimi) i niderlandzko-niemieckimi, nawiązujący przy tym bardzo silnie do tradycji miejscowych, nie stawia sobie jakichś naprawdę nowych i wielkich problemów architektonicznych, zarówno jeśli idzie o kompozycję przestrzeni jak i o rozwiązanie bryły i płaszczyzny. Nie znajdujemy w nim właściwych renesansowi włoskiemu dążności do organicznego rozczłonkowania budowli i harmonii proporcji. Ma on raczej charakter dekoracyjny, a przy braku najczęściej monumentalności i wewnętrznej głębi jest bardziej intymny, by użyć tu wyrażenia A. Balšánka odnośnie do renesansu czeskiego. Do jego cech znamiennych należy traktowanie bryły architektonicznej w sposób masywny i bardzo prosty. Ściany — jeśli idzie o dolne partie budowli — pozba-

[1] Hahr *o. c.* Do zagadnienia tego wrócił Hahr w r. 1940 w pracy *Drottning Katarina Jagellonica och vasarenässansen* (Skrifter utgivna av K. Humanistiska Vetenskaps-Samfundet i Uppsala 34, 1, Uppsala 1940); zob. też Husarski *o. c.* s. 9—10. [2] Zob. w tym względzie oprócz prac A. Hahra i W. Husarskiego, także prace A. Balšánka, K. Chytila, A. Prokopa, J. Hofmana (*Staré umění na Slovensku*, Praha 1930), W. Wagnera (*Dejiny výtvarného umenia na Slovensku*, Trnava 1930), W. Tatarkiewicza (*Nowożytna architektura w Polsce od renesansu do klasycyzmu*, Wiedza o Polsce: Sztuka polska, Warszawa b. d.), J. Zachwatowicza (*Zarys dziejów architektury polskiej*, Architektura polska, Warszawa 1937), D. Freya (*Schlesiens künstlerisches Antlitz*, Die Hohe Strasse, Breslau 1938) oraz *Československá Vlastivěda* VIII: *Umění*, Praha 1935.

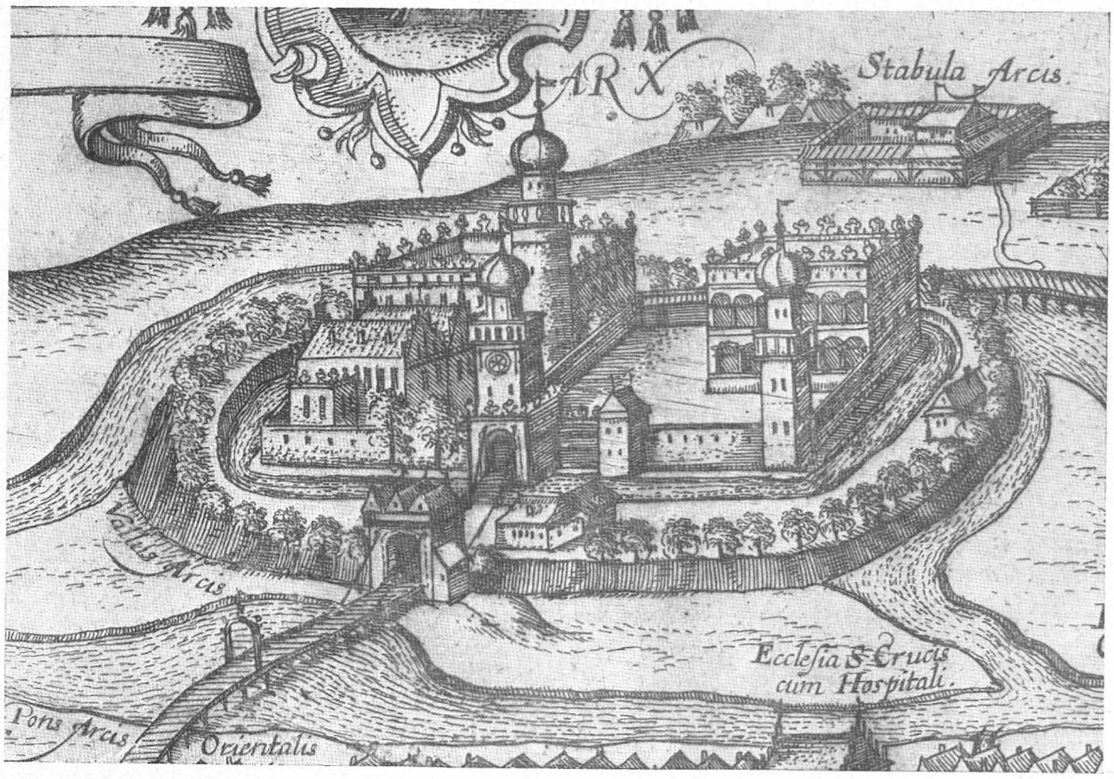
wione najczęściej zupełnie podziałów architektonicznych, przeprute są niewielkimi stosunkowo otworami, rozmieszczonymi nie według reguł włoskich w równomiernych odstępach, lecz mniej lub więcej swobodnie, stosownie do rozplanowania wnętrza. Górą zamykają je ozdobne attyki złożone z arkaturowych fryzów i żywo okonturowanych grzebieni, lub szczyty dekoracyjne ożywione gzymsami, pilastrami, wnękami, esownicami i nasadnikami. Ściany attyk oraz wielkie płaszczyzny dolnych części budowli dają pole do rozwinięcia bogatej dekoracji sgraffitowej, naśladującej przede wszystkim rustykę diamentową lub zwierciadlaną, lecz występującej także w postaci figuralnej i roślinnej. Dekoracja rzeźbiarska fasad koncentruje się głównie na obramieniach portalowych, obramienia okienne są na ogół skromniej opracowane. W omawianej odmianie stylowej występują także nierzadko tzw. gzymsy lunetowe, bądź oddzielające od attyk i szczytów dolne części budowli, bądź też umieszczone bezpośrednio pod dachami. Dużo odchyleń, zwłaszcza od renesansu włoskiego, dostrzegamy w samych szczegółach architektonicznych i dekoracyjnych, dalekich nieraz od prawidłowości klasycznej, a wykazujących za to wiele reminiscencji epoki renesans poprzedzającej. Szczególnie często występują na interesującym nas obszarze dziedzińce arkadowe o piętrach otwartych arkadami we wszystkich kondygnacjach, które nie tylko stanowią pożądaną ozdobę zamków, lecz również bogatszych kamienic mieszczańskich. W tych ostatnich odpowiadają im na zewnątrz często arkadowe podcienia o formach ciężkich i przysadkowatych.



23. Brama miejska w Segesvár w Siedmiogrodzie.

Przy tworzeniu „słowiańskiej" odmiany renesansu współpracowały wszystkie wymienione narody słowiańskie, główną rolę jednak odgrywały w tym Czechy i Polska, w których powstały najbardziej odrębne i charakterystyczne motywy tego kierunku. Renesans śląski i renesans słowacki są już raczej stylami pochodnymi; w pierwszym krzyżują się m. i. wpływy polskie i czeskie, w drugim m. i. wpływy polskie i śląskie. Wyliczone wyżej elementy nie występują oczywiście z równym natężeniem na wszystkich interesujących nas terenach i nie na wszystkich pojawiają się one i zanikają równocześnie. Tak np. gzymsy lunetowe (zaczerpnięte z renesansu lombardzkiego), na obszarze Czech bardzo rozpowszechnione, na Mo-

rawach, Śląsku, Spiszu i w Polsce występują stosunkowo rzadziej (w Polsce np. w Kalwarii Zebrzydowskiej i w Szydłowcu) [1]. W epoce renesansu te stosunki ilościowe przedstawiały się niewątpliwie inaczej niż dzisiaj. Pewne światło rzucić tu mogą choćby tylko zabytki sgraffita. Ilość znanych do niedawna w Polsce zabytków tego rodzaju (około 30) [2] mogłaby nasuwać przypuszczenie, iż u nas technika ta mniej była stosowana niż w innych krajach słowiańskich. Przeczą temu wydobywane z ukrycia coraz to nowe wiadomości o nie istniejących już dzisiaj sgraffitach (np. na starym zamku żywieckim z r. 1569 lub na kościele bernardynów w Krakowie około r. 1680), jak i dokonywane w czasie różnych restauracji



24. Zamek prymasowski w Łowiczu. Część miedziorytu z dzieła Jerzego Brauna *Civitates orbis terrarum*, 1617.

odkrycia śladów dawnych sgraffitów (np. na domu dziekańskim przy ul. Kanoniczej w Krakowie lub zameczku w Dębnie 1586). Dużo materiału z tej dziedziny wydobywa inwentaryzacja zabytków sztuki, jak świadczy inwentarz powiatu żywieckiego, przynoszący interesujące dekoracje sgraffitowe ze Suchej z r. 1614 (fryz liściasto-kwiatowy) i z Łodygowic około r. 1630 (bonie wypełnione rautami). Duże płaszczyzny ścian, przeprute niewielkimi tylko otworami, sprzyjały niewątpliwie i w naszych budowlach rozwojowi dekoracji sgraffitowej. Przy powstaniu właściwej attyki renesansowej decydującą rolę odegrała Polska, z której motyw ten promieniuje na kraje sąsiednie bądź bezpośrednio, bądź za pośrednictwem Czech[3]. Szczyt

[1] Szablowski J., *Architektura Kalwarii Zebrzydowskiej 1600—1702* (Rocz. Krak. XXIV, 1933, s. 18—20).
[2] Buczkowski K., *O zabytkach sgraffita w Polsce* (odbitka z Przeglądu Powszechnego, Kraków 1933, s. 6, 14—9).
[3] Husarski *o. c.* s. 29, 49, 57.

dekoracyjny pojawił się naprzód w Czechach około połowy w. XVI (1546)[1], u nas zaś przyjął się dopiero w późniejszej fazie renesansu, na przełomie w. XVI i XVII, przybierając pewien swoisty charakter zwłaszcza na ziemi zamojsko-lubelskiej [2].

Za jeden z bardzo charakterystycznych, a do tego zupełnie odrębnych motywów tej odmiany stylowej uważam omówione w niniejszym studium wieże z galeriami, które przez swą rolę w sylwecie miast i miasteczek w ogólnym obrazie tego stylu spełniają funkcję niepoślednią. W przeciwieństwie do motywów attyki i szczytu dekoracyjnego, które są powszechnie stosowane na całym tym terytorium, wieże z galeriami skupiają się głównie w Czechach i na Morawach, w innych zaś krajach zachodniosłowiańskich występują już tylko sporadycznie. W Polsce, kraju raczej niskowieżowym, ten typ wież również nie należał do częstych, choć zapewne nie ograniczał się on do wymienionych przykładów w Żywcu i w Częstochowie. Wskazywać zdaje się na to dawny widok zamku arcybiskupów gnieźnieńskich w Łowiczu w dziele Jerzego Brauna *Civitates orbis terrarum* VI, Colonia 1617, nr 51 (fig. 24).

ROZDZIAŁ III

Stosunki Żywiecczyzny ze Śląskiem i pośrednictwo Opawy w przeszczepieniu czesko-morawskiego typu wież renesansowych. — Estetyczne walory wieży żywieckiej i jej znaczenie dla Żywiecczyzny. — Mecenat artystyczny Komorowskich.

Sprowadzenie do tak poważnego przedsięwzięcia, jakim była budowa wieży żywieckiej, architekta z Opawy, powołanie do robót ciesielskich przy tej wieży cieśli opawskiego Jana, powierzenie wykonania krzyża na hełmie złotnikowi cieszyńskiemu Marcinowi Innusowi, wszystko to świadczy nie tylko o istnieniu żywych stosunków artystycznych Żywiecczyzny ze Śląskiem, ale również wskazuje, iż w przeszczepieniu omawianego przez nas typu wież do Polski Śląsk odgrywał rolę pośrednika. Stosunki artystyczne Żywiecczyzny ze Śląskiem [3], zadzierżgnięte wcześnie, w czasie gdy Żywiecczyzna, jako część Ziemi Oświęcimskiej, do Śląska jeszcze należała (około 1179—1457) [4], utrzymują się przez następne stulecia nieprzerwanie i z równym nasileniem. Z miast śląskich: Bielska, Cieszyna, Frydka, Opawy i Wrocławia, a zapewne i z innych nie wymienionych w źródłach historycznych, dostawały się na Żywiecczyznę dzieła z zakresu rzeźby, malarstwa i przemysłu artystycznego, wykonane tam na zamówienie lub zakupione u tamtejszych artystów i rzemieślników przez panów dziedzicznych Żywca, mieszczan żywieckich i kler Żywiecczyzny. Stamtąd sprowadzani byli także na Żywiecczyznę artyści i rzemieślnicy dla wykonania różnych zadań artystycznych na miejscu. Szczególnie żywy kontakt utrzymywał Żywiec z miastem Opawą, jak to stwierdzają niejednokrotnie wzmianki archiwalne. Z Opawy sprowadzony został, jak widzieliśmy, twórca wieży żywieckiej Giovanni Ricci i wykonawca jej więźby cieśla (carpentarius) Jan. Organmistrz opawski Ignacy Rischack wykonał w latach 1713—4 na zamówienie Franciszka Wielopolskiego dla fary żywieckiej okazałe późnobarokowe organy, należące do cenniejszych zabytków z tej dziedziny w Polsce. Michał Lanek z Opawy współpracował w r. 1722 jako pomocnik z zięciem swym mediolańczykiem Krzysztofem Ferrari, powołanym z Kra-

[1] Balšánek *o. c.* s. 13; Pollak *o. c.* s. 105, 108, 118. [2] Tatarkiewicz *o. c.* s. 29. [3] Na stosunki Żywiecczyzny ze Śląskiem zwrócono dwukrotnie uwagę: Szablowski J., *Zabytki sztuki w Żywiecczyznie* (Ziemia XXVI, Warszawa 1936, s. 57—8) i Szczotka S., *Stosunki Żywiecczyzny ze Śląskiem od XVI wieku do upadku Rzeczypospolitej*, Katowice 1938, s. 36—50; obszerniej o tym: Szablowski J., *Artyści i rzemieślnicy pracujący dla Żywiecczyzny* (rpis gotowy do druku). [4] Szczotka *o. c.* s. 10, 14; Semkowicz W., *Historyczno-geograficzne podstawy Śląska* (Historia Śląska od najdawniejszych czasów do roku 1400, I, Kraków 1933, s. 52.)

kowa, przy przelewaniu trzech dzwonów dla fary żywieckiej i dzwonu dla kościółka drewnianego w Łękawicy[1]. W r. 1693 przelane zostały w Opawie dwa rozbite dzwony żywieckie i z początkiem grudnia tegoż roku do Żywca z powrotem przywiezione[2]. W Opawie przelano w r. 1693 także rozbity dzwon z kościoła parafialnego w Ślemieniu[3]. W r. 1712 zakupiono w tym mieście dla fary żywieckiej dwie sygnaturki, jedną ulaną w r. 1711, drugą w r. 1712[4]. O kontakcie artystycznym z Opawą w w. XIX informuje wzmianka w Liber memorabilium parafii żywieckiej, dotycząca pozyskania w r. 1842 dla fary żywieckiej obrazu wymalowanego w Opawie[5]. Udział Opawy w sprawach artystycznych Żywiecczyzny nie ograniczał się atoli do dostarczania jej artystów i rzemieślników, względnie gotowych dzieł sztuki. Leżąc przy końcu szlaku łączącego Żywiec z Morawami[6], Opawa pośredniczyła nieraz zapewne w przedostawaniu się na Żywiecczyznę tamtejszych form artystycznych. Dowód stanowi omówiona przez nas wieża żywiecka, pozostająca w jak najbliższym związku formalnym z wieżami morawskimi. Wpływy śląskie krzyżowały się w Żywiecczyźnie z wpływami innego, silnego i żywotnego, a niezbyt odległego środowiska artystycznego — Krakowa[7]. Zamówienia artystyczne i zakupy dokonywane w Krakowie nie były może tak częste, jak w bezpośrednim sąsiedztwie na Śląsku, dają się one jednak niejednokrotnie stwierdzić archiwalnie, podobnie jak sprowadzanie artystów z Krakowa na Żywiecczyznę. Nieraz przy jednym i tym samym dziele współpracowali artyści i rzemieślnicy krakowscy i śląscy. Taka współpraca miała miejsce np. — jak wspomniałem wyżej — w r. 1722 przy przelewaniu dzwonów dla fary żywieckiej i kościółka łękawickiego. Taką współpracę zauważamy także przy budowie wieży żywieckiej, przy której obok architekta opawskiego Ricciego spotykamy kamieniarza krakowskiego Macieja Świętka. Ten ostatni „kamienie tejże wieże ciosał, które wedle potrzeby należały", trzymając się jednak niewątpliwie ściśle projektów nakreślonych przez budowniczego. Świętek wykonywał roboty kamieniarskie przy wieży zapewne tylko w pierwszym okresie jej budowy, w latach 1582—3, w tym bowiem czasie łączyły go z fundatorem wieży Janem Spytkiem Komorowskim inne jeszcze zamówienia artystyczne dla fary żywieckiej. W r. 1583 wyszły spod jego dłuta — jak podaje *Dziejopis żywiecki* — cyborium, chrzcielnica oraz trzy nagrobki: Jana Spytka Komorowskiego, jego ojca Jana, kasztelana połanieckiego, i jego żony Anny Walaszkówny[8].

Niezwykła wysokość[9] i smukłość wieży żywieckiej, wieńcząca ją lekka kolumnowa galeria kontrastująca żywo z masywnym trzonem części dolnej, bogata dekoracja malarska ożywiająca górne partie ścian, zgrabny ażurowy hełm połyskujący złocistym krzyżem u szczytu — wszystko to składało się na wysoce piękną i szlachetną całość, która wywierać musiała duże wrażenie na widzu, nawet pod względem artystycznym nie wyrobionym. Nic więc dziwnego, iż wieża stanowiła przedmiot dumy mieszczan żywieckich i szczególnego

[1] A. K. II 278—9 (457—8). [2] A. K. I 282; Szczotka *o. c.* s. 36. [3] A. K. II 320 (503). [4] A. K. II 90 (321); Szczotka *o. c.* s. 36. [5] Liber memorabilium parochiae praeposituralis parochialis Zywecensis (rpis w Archiwum Parafialnym w Żywcu). [6] Szczotka S., *Z dziejów stosunków polsko-morawskich* (Gronie II, Żywiec 1939, s. 38). [7] Szablowski J., *Zabytki sztuki w Żywiecczyźnie*, s. 57—8; tenże, *Artyści i rzemieślnicy pracujący dla Żywiecczyzny 1550—1850* (rpis gotowy do druku); zob. także Szczotka S., *Żywczacy na Uniwersytecie Jagiellońskim w okresie od XV do XVIII w.* (Gronie II, Żywiec 1939, s. 53). [8] A. K. I 117; Szablowski J., *Zabytki sztuki w Żywiecczyźnie*, s. 53. [9] Najlepsze pojęcie o pierwotnej wysokości wieży żywieckiej daje porównanie jej z wyższą wieżą kościoła N. P. Marii w Krakowie. Wysokość wieży żywieckiej wynosiła 80·71 m, wysokość wieży Mariackiej od poziomu bruku aż do wierzchołka chorągiewki mierzy 80·44 m. Trzon murowany wieży żywieckiej jest o 7.99 m niższy od trzonu murowanego wieży Mariackiej (52·99 m), natomiast pierwotny hełm żywiecki był wyższy od Mariackiego (27·45 m) o 8·26 m. Pomiary wieży Mariackiej wzięto z pracy Zubrzyckiego J., *Wieża Mariacka czyli wyższa wieża kościoła N. P. Marii w Krakowie* (Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej II, Kraków 1906, s. 357).

ich sentymentu, czemu daje niejednokrotnie wyraz kronika Komonieckiego. I tak w wierszu *Do miast Księstwa Oświęcimskiego* kronikarz, wymieniając główne tytuły do sławy miast Oświęcimia, Zatora, Kęt, Wadowic i Żywca, za chlubę tego ostatniego uważa właśnie „wieżę znamienitą" [1]. Ubolewając nad wielkim jej zniszczeniem przez pożar w r. 1711, zestawia ją z wieżą babilońską, piramidami egipskimi i obeliskami rzymskimi, a nawet ponad nie wywyższa [2]. Wspominając zaś piękną, złotawą patynę pożarem zniszczonego hełmu, porównywa wieżę z „złotogłowym" posągiem Nabuchodonozora [3]. Choć forma i treść tych wypowiedzeń ujawnia typową dla epoki baroku napuszystość, przesadę i panegiryzm, to jednak u ich podstawy wyczuwamy wyraźnie szczery entuzjazm piszącego. To szczycenie się żywczaków pięknością wieży żywieckiej nie wyszło jej zresztą na dobre. Gdy bowiem w czasie wspomnianego pożaru jeden z ratujących ją mieszczan celem zlokalizowania ognia chciał podciąć i zrzucić górną, objętą płomieniami część hełmu, inni „dla oszpecenia wieże" stanowczo się temu sprzeciwili [4], co pociągnęło za sobą zarówno zniszczenie samej wieży, jak i ruinę całej świątyni. Kronika Komonieckiego informuje nas nie tylko o uczuciowym stosunku do wieży mieszczan żywieckich, a w pierwszym rzędzie ich sławetnego wójta-kronikarza, lecz także o podziwie, jaki budziła u cudzoziemców przejeżdżających przez Żywiec, i o rozgłosie, jakim cieszyła się poza granicami kraju [5]. Byłoby rzeczą interesującą odnalezienie w relacjach cudzoziemców potwierdzenia tych wzmianek kronikarskich. Choć pozbawiona w znacznej mierze swych pierwotnych walorów artystycznych, wieża żywiecka, odcinająca się ciepłą plamą barwną na tle sinawych pasm beskidzkich, i dziś zdala już przykuwa do siebie wzrok przybysza, który widzi w niej symbol dawnej świetności i zamożności miasta Żywca.

Ale obraz wieży żywieckiej nie byłby kompletny, gdybyśmy paru słów nie poświęcili jeszcze osobom jej fundatorów. Wszak oni nie tylko dali inicjatywę do budowy, nie tylko ponosili główne jej koszta, ale zadecydowali o wyborze architekta, a nawet — kierując się względami estetycznymi — wpłynęli na zmianę pierwszej jego koncepcji artystycznej. W w. XVI działają na terenie Żywiecczyzny dwa pokolenia Komorowskich, starsze z pierwszej połowy tego stulecia, reprezentowane przez braci Wawrzyńca, sekretarza królewskiego († 1550), i Jana, kasztelana połanieckiego († 1566), oraz młodsze z drugiej połowy wieku, którego przedstawicielami są synowie Jana: Jan Spytek, podczaszy królowej Katarzyny († 1586), i Krzysztof, kasztelan oświęcimski († 1608), po śmierci brata wyłączny dziedzic Żywca. Starsza generacja tkwi — o ile wnioskować można z nielicznych i fragmentarycznie zachowanych zabytków wykonanych z jej inicjatywy — pod względem upodobań artystycznych jeszcze w gotycyzmie. I nic dziwnego. W tym czasie nowy kierunek w sztuce, renesans, wprowadzony do Polski na początku w. XVI przez dwór królewski, uprawiany był i popierany niemal wyłącznie przez najwyższych dostojników świeckich i duchownych i nie zataczał szerszych kręgów w społeczeństwie szlacheckim. Następuje to dopiero w 2. połowie tego stulecia, w okresie rządów Zygmunta Augusta, głównie zaś za czasów Stefana Batorego i Zygmunta III. Wtedy ziemie nasze nie tylko zaludniają się budowlami renesansowymi, ale budowle te zaczynają się już dostosowywać do miejscowych zwyczajów i smaku, przez co zyskują wyraźnie odrębne, rodzime piętno. Idąc za przykładem króla oraz jego najbliższego otoczenia i za modą, skromniejsi wielmoże i szlachta zaczynają teraz wznosić sobie na wzór pałacu wawelskiego nowe rezydencje, względnie przebudowywać dawne w nowym stylu,

[1] A. K. I 10. [2] Wiersz na rysunku przedstawiającym widok fary przed pożarem w r. 1711 (fig. 10).
[3] A. K. II 77 (312). [4] A. K. II 71 (308), 73 (310). [5] A. K. II 73 (310), 77 (312).

a przy kościołach na wzór kaplicy Zygmuntowskiej kaplice grobowe, mające uwiecznić pamięć fundatorów[1]. Komorowscy należą do tych rodów szlacheckich, które stosunkowo wcześnie uprawiać zaczęły na terenie swych włości sztukę renesansową. Inicjatywę w tym kierunku dał może Krzysztof Komorowski, wychowaniec uniwersytetów w Lipsku i w Padwie, którego wyobraźnię i wrażliwość w dziedzinie sztuki, ukształtowaną już na dziełach włoskich, razić musiały średniowieczne kształty budowli żywieckich. Pod jego niewątpliwie wpływem przebudowuje w r. 1569 Jan Spytek Komorowski dawny gotycki zamek w Żywcu w stylu renesansowym, ozdabiając go arkadowym dziedzińcem kolumnowym, attykami i bogatą dekoracją sgraffitową. Zamek żywiecki to jedna z wcześniejszych rezydencji renesansowych w Polsce. W latach 1582—5 gotycka fara otrzymuje piękną ozdobę w postaci omówionej przez nas wieży, której kolumnowa galeria i smukły hełm w nowym już stylu są wykonane. Zakrojona pierwotnie na skromniejszą skalę, zostaje zmieniona w części górnej na żądanie Jana i Krzysztofa Komorowskich, którym pierwotne zakończenie nie odpowiadało pod względem estetycznym. W stylu renesansowym buduje później Krzysztof Komorowski swą kaplicę grobową (zaczętą 1596), która w zasadniczym kształcie wzoruje się na królewskiej kaplicy wawelskiej. Równocześnie z budową wieży wnętrze fary zapełniać się zaczyna nakładem Jana Spytka sprzętami i nagrobkami renesansowymi. O ile przy budowie wieży zatrudniono architekta włoskiego, to do prac rzeźbiarskich powołano kamieniarza polskiego. Niestety, prawie wszystkie te dzieła uległy zniszczeniu w czasie pożaru w r. 1711. Podobny los spotkał również dzieła malarstwa i przemysłu artystycznego wykonane na zamówienie tej drugiej generacji Komorowskich. Z dzieł architektonicznych prawie wszystkie zachowały się do dnia dzisiejszego, jednak tak przekształcone i tak skutkiem różnych klęsk elementarnych zmienione, że dziś zaledwie cień ich dawnej okazałości i świetności pozostał. To jednak, co ocalało, pozwala wyrobić sobie już pewne pojęcie, w jakiego rodzaju dziełach i w jakim stylu lubowali się dziedzice Żywiecczyzny, którzy zapewne nie dorównują w tym względzie mecenasom z najbliższego otoczenia królewskiego, niemniej jednak posiadają stosunek do sztuki nie tylko czysto „zewnętrzny". Nie może też ich zabraknąć w ogólnym obrazie kultury artystycznej w Polsce czasów Odrodzenia. Miejsce to zapewnia im obok innych dzieł także nasza wieża żywiecka.

Warszawa, marzec 1944.

ÉTUDES SUR LES RAPPORTS ARTISTIQUES POLONO-TCHEQUES À L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE ET SUR LA RENAISSANCE DES SLAVES OCCIDENTAUX

L'étude présente est l'examen de l'un des monuments architecturaux polonais en style Renaissance qui n'ont pas encore été étudiés à fond, à savoir la tour de l'église paroissiale à Żywiec (Beskides occidentaux). A côté de sa considérable hauteur, rarement vue en Pologne, pays des tours basses, hauteur qui fait aujourd'hui avec la flèche environ 65 m — primitivement environ 81 m —, on est frappé surtout par son singulier couronnement en forme d'une légère galerie en arcades qui contraste vivement avec la partie

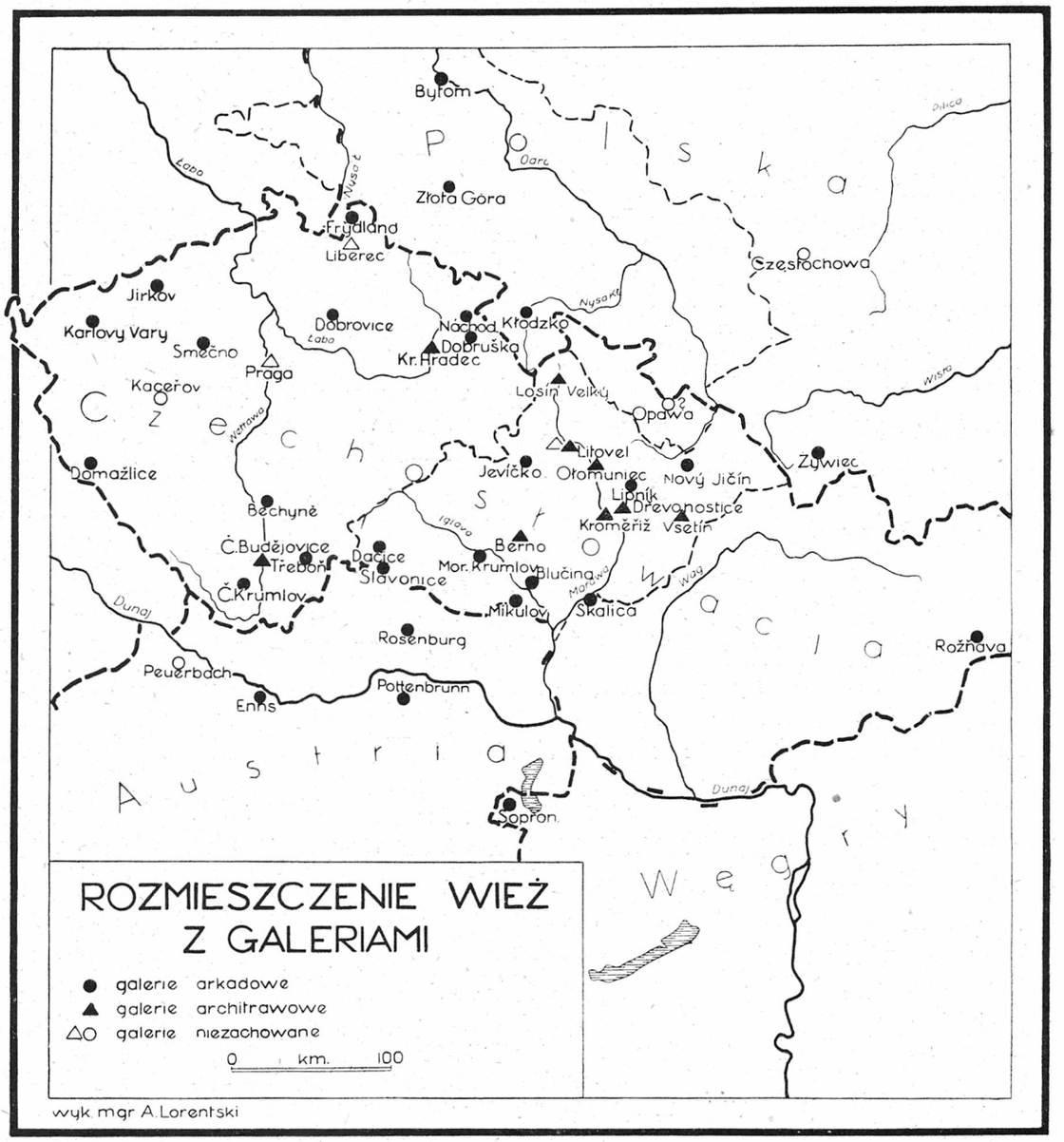
[1] Komornicki S., *Kultura artystyczna w Polsce czasów odrodzenia* (odbitka z księgi pt. Kultura staropolska), Kraków 1931, s. 48; Pagaczewski J., *Jan Michałowicz z Urzędowa* (Rocz. Krak. XXVIII, 1937, s. 78).

inférieure, lourde et massive. Les arcades sont formées de colonnes ioniques cannelées, placées sur des socles ornementés, et reliées entre elles par des archivoltes demi-circulaires. Dans leur composition on a employé trois fois le principe de la section d'or.

La tour de Żywiec fut élevée en 1582—85 aux frais des propriétaires d'alors du pays de Żywiec, Jean Spytek et Christophe Komorowski, propagateurs enthousiastes de l'art de la Renaissance sur les confins sud-ouest de la Pologne. On avait fait venir d'Opave le constructeur, Giovanni Ricci, Italien provenant sans nul doute des confins italo-suisses, comme en témoigne, entre autre, le style des deux portails en style Renaissance dans la partie de la nef qui a été construite en même temps que la tour, en annexe à l'église paroissiale de Żywiec. Mathieu Świętek, maçon de Cracovie, et Jean, charpentier d'Opave, collaboraient avec Ricci à la construction de la tour.

La tour de Żywiec est liée, le plus étroitement possible, avec le groupe des tours du style Renaissance, particulièrement fréquentes sur le territoire de la Bohème et de la Moravie. De telles tours appartiennent p. ex. aux châteaux du Český et Moravský Krumlov, aux hôtels de ville à Dobruška et à Brno, aux églises de Dačice et de České Budějovice. Les plus belles d'entre elles sont l'oeuvre des constructeurs italiens, originaires des bords du lac Lugano et de la région environnante, parsemée de lacs et de vallées. Ces architectes ont fondu ensemble, dans le type qu'ils ont créé, deux motifs. Le premier, favorisé à l'époque de la Renaissance du XV-e et du commencement du XVI-e siècle en Lombardie et hérité de l'art roman lombard, consistait dans l'emploi de la galerie à colonnes et arcades qui couronnaient les murailles des édifices (S. Maria della Croce près de Crema, S. Maria delle Grazie à Milan). Le second, répandu en Bohème et en Moravie encore à l'époque gothique, consistait dans l'emploi des galeries, couvertes ou non, qui couronnaient les tours de ces pays (Tišnov, Znojmo, Rakovník). De la Bohème et de la Moravie ce type, beau et original, pénétra dans les pays voisins: à l'Autriche (p. ex. les chateaux Pottenbrunn et Rosenburg), dans la Slovaquie (p. ex. Rožniava), dans la Silésie (p. ex. Kłodzko, Bytom sur l'Oder), dans la Hongrie (Sopron) et dans la Pologne (Żywiec, Częstochowa). Le type de la tour examiné ici, créé en Bohème et en Moravie et qui se retrouve aussi dans les autres pays slaves de l'Occident, peut être considéré comme présentant un caractère singulier, en même temps qu'absolument différent, de la nuance slave-occidentale du style Renaissance, nuance qui se trouve sur les territoires de la Bohème, de la Pologne, de la Moravie, de la Slovaquie et de la Silésie. Il est vrai que le motif de galerie décrit ici n'est pas répandu à ce point que p. ex. ceux des attiques, des pignons décoratifs ou des sgraffita par lesquels cette nuance se distingue aussi, mais grâce au rôle qu'il joue dans l'aspect général des villes et des bourgs il remplie dans le tableau d'ensemble de ce style une fonction qui n'est pas à dédaigner.

Biblioteka
Politechniki
Wrocławskiej



wyk. mgr A. Lorentski

KRYSTYNA SINKO-POPIELOWA

ZAGINIONY NAGROBEK ŚW. JACKA W KRAKOWIE

Przypadek dał mi w ręce wyjątkowo dokładny opis zaginionego dzieła sztuki nagrobkowej z końca w. XVI, sporządzony w niewiele lat po jego odsłonięciu. Kiedy nagrobek zrekonstruowałam na podstawie tego opisu, drugi przypadek pozwolił mi odnaleźć rozrzucone i w inne dzieło sztuki złożone jego części i potwierdzić trafność mej rekonstrukcji. W ten dość osobliwy sposób odnalazł się zaginiony nagrobek, a zasób form krakowskiego renesansu wzbogacił się o wcale odmienny od reszty okaz.

Idzie tu o drugi z rzędu grobowiec św. Jacka w jego kaplicy w Krakowie, wnet po ustawieniu w r. 1583 zastąpiony trzecim z kolei. I pierwszy (z r. 1545) i trzeci (około r. 1629) przepadły bez śladu. Obecny jest czwartym, pochodzącym z czasu około r. 1700.

Interesujący nas nagrobek usunięto w r. 1626 z czysto praktycznych względów, gdy ciężarem swym zaczął zagrażać murom kaplicy, znajdującej się na pierwszym piętrze[1]. Sama kaplica wtedy ocalała. Uchodzi ona za bardzo cenny zabytek, ale nie doczekała się wyczerpującej monografii, ani nawet porządnych zdjęć fotograficznych. Niech mi więc będzie wolno dorzucić parę uwag do drukowanych o niej artykułów.

Dłuższą krytyczną wzmiankę poświęcił kaplicy Władysław Łuszczkiewicz[2]. Na podstawie traktatu o. Tomasza ze Syczowa (połowa w. XVI) *De inventione et bina translatione ossium beati Jacinti*[3] i dołączonego do traktatu ustępu o. Seweryna (zwanego też Krakowczykiem, Lubomlczykiem, Roksolańczykiem lub Hebrejczykiem) pisze on, że pierwszą kaplicę wybudowano św. Jackowi w r. 1545. Budowniczym był konwers Jan z Wrocławia. Ta kaplica jednak, jako zbyt szczupła, została całkowicie przebudowana staraniem o. Seweryna i poświęcona w r. 1583. Łuszczkiewicz przypuszcza, że może z dawnej konstrukcji została zachowana część murów przy dzisiejszym wejściu, gdyż o. Seweryn donosi, że wzniósł „fornicem ad columnam antrandum[4]. Mogły więc zostać tam jakieś groteski.

W pracy St. Tomkowicza o dominikańskich kaplicach[5] znajdujemy materiał, zebrany z okazji siedemsetnej rocznicy sprowadzenia oo. dominikanów do Krakowa. Autor cytuje dzieło Antoniego Grodzickiego *O żywocie, cudach i kanonizacji św. Jacka*, wydane w Krakowie w r. 1595[6], w którym znajduje się wiadomość, że kaplica została dokończona przy hojnym zasiłku króla,

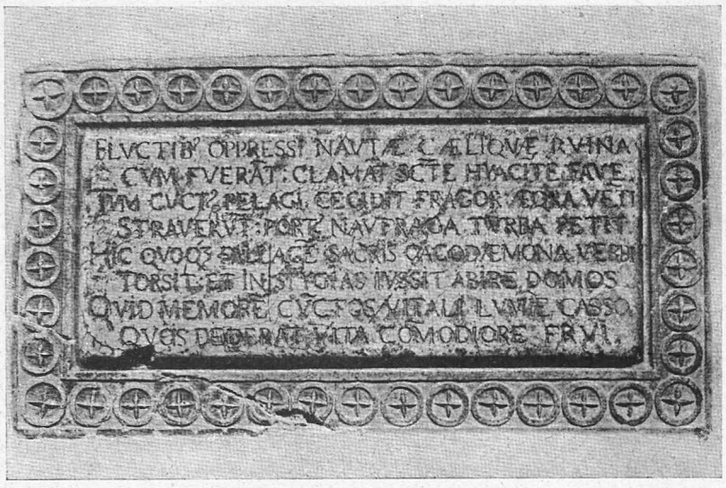
---

Praca niniejsza była przedstawiona na posiedzeniu Komisji Historii Sztuki dnia 15 listopada 1945.

[1] Tomkowicz S., *Kaplice kościoła oo. dominikanów* (Rocz. Krak. XX, s. 84). [2] Łuszczkiewicz W., *Przyczynki do wiadomości o działalności artystów Włochów w w. XVI w Polsce* (Spraw. KHS IV, s. LXX). [3] Mon. Pol. hist. IV, s. 894 nn. [4] entrada = wejście. [5] Tomkowicz *o. c.* s. 81 nn. [6] Tamże s. 82.

Kapituły i wielmożów przez o. Tomasza ze Syczowa. Następnie podaje Tomkowicz, że według zachowanej tablicy kaplicę poświęcił w r. 1545 biskup Gamrat. Zna też Tomkowicz dzieło o. Seweryna wydane w Rzymie w r. 1594 pt. *De vita, miraculis et actis canonisationis S. Hyacinthi* i jakoby na jego podstawie pisze, że „naprzód w r. 1580 staraniem o. Seweryna stanął ozdobiony ołtarz, mieszczący trumnę św. Jacka i posąg tegoż z alabastru białego i różnobarwnego z licznymi kolumnami i posągami świętych, lecz wkrótce potem kaplica, jako zbyt szczupła, bo mierząca zaledwie trzy lub cztery łokcie, została znacznie powiększona. Poświęcenie nowej kaplicy nastąpiło w r. 1583". Wspomina również o ustępach, odnoszących się do kaplicy, wydanych w Monumenta Poloniae historica [1].

Z tych szesnastowiecznych fundacji według Tomkowicza nic prawie nie pozostało, gdyż schody przepadły w pożarze z r. 1850, a płaskorzeźby ścian kaplicy, figuralne i ornamentalne, pochodzą raczej z pierwszych lat w. XVII [2]. Niesiecki podaje bowiem, że drugą fundatorką była Zofia Stadnicka († 1616), która w Krakowie „św. Jackowi kaplicę wspaniale marmurem opatrowała" [3]. Z tej to wzmianki wysnuwa Tomkowicz wniosek, że Zofia Stadnicka ufundowała, i to już w w. XVII, kute w kamieniu dekoracyjne rzeźby kaplicy, uzasadniając to tym, że nie ma (i podobno nie było) marmurów pokrywających ściany. Widzimy je tylko w niektórych szczegółach architektonicznych [4]. W r. 1629 postanowiono (według kroniki klasztornej) usunąć ołtarz i powierzyć robotę braciom Castelli. Oni to wybudować też mieli schody marmurowe, prowadzące do kaplicy [5]. Żadna z tych prac nie doszła do naszych czasów.



1. Tablica z napisem, szczegół z nagrobka św. Jacka w kościele oo. dominikanów w Krakowie.

Fot. St. Kolowca, Kraków.

Do kaplicy św. Jacka wrócił Tomkowicz w *Zabytkach sztuki w Polsce* [6]. Podaje tam krótko jej historię i umieszcza opis. W tymże wydawnictwie znajduje się tekst wspomnianej tablicy pamiątkowej z r. 1595 [7] i opis (L. Lepszego) jeszcze jednego zabytku związanego z kaplicą, tzw. Matki Boskiej Jackowej [8]. Figurkę tę odkrył w klasztorze Julian Pagaczewski i datował, jako związaną z kaplicą, na rok jej konsekracji, 1583 [9].

Jeśli uważnie przestudiujemy cytowane przez Łuszczkiewicza i Tomkowicza źródła, będziemy mogli dorzucić jeszcze kilka szczegółów. Według Tomasza ze Syczowa [10] na budowę kaplicy, konsekrowanej w r. 1545 (erekcja 1543), i na

[1] Tomkowicz *o. c.* s. 82. [2] Tamże s. 84. [3] Niesiecki K., *Herbarz polski* VII, Lipsk 1848, s. 359. [4] Tomkowicz *o. c.* s. 84. [5] Tamże s. 84; Pagaczewski J., *Baltazar Fontana w Krakowie* (Rocz. Krak. XI, s. 32). [6] Lepszy L. i Tomkowicz S., *Kraków, kościół i klasztor oo. dominikanów* (Zabytki sztuki w Polsce I, Kraków 1924, s. 35 nn). [7] Tamże s. 24; reprod. *Pomniki Krakowa* M. i S. Cerchów z tekstem F. Kopery, II, Kraków—Warszawa 1904. [8] Lepszy i Tomkowicz *o. c.* s. 12—3, fig. 12. [9] Spraw. KHS VII, s. CCCXIII—CCCXIV fig. 19 i objaśnienie na s. CCCVII—CCCVIII, CCCXI). [10] Mon. Pol. hist. IV, s. 896—7.

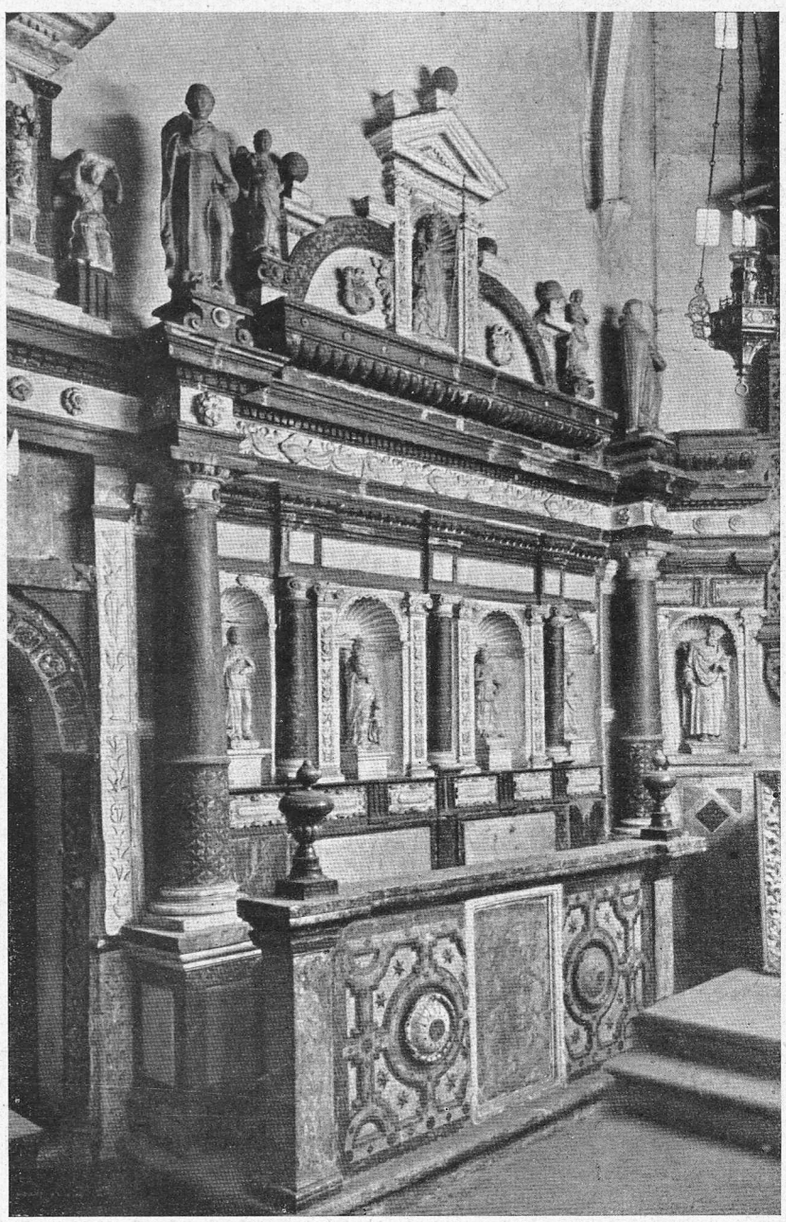
ozdobienie samej kaplicy oraz nagrobka dał król Zygmunt 100 fl. Resztę dołożyli inni fundatorowie. Pomocnikiem zaś kierownika i architekta, konwersa Jana, był towarzysz jego sztuki, brat Protazy. W r. 1545 Piotr Gamrat poświęcił kaplicę i dwa ołtarze: większy, pod którym umieścił (oprócz innych relikwii) relikwie błogosławionego Wita, biskupa lubuskiego[1], i mniejszy z relikwiami błogosławionego Jacka. W tym ołtarzu ramię jego zostało osobno przymocowane pod kamieniem grobu.

Bardziej interesujące fakty zapisał o. Seweryn w swojej *Novae capellae et altarium erectio*. Przede wszystkim są tu dane do ustalenia ściślejszej chronologii: Seweryn zburzył dawną kaplicę w r. 1581, rozszerzył jej mury i sklepienia, zawiesił schody „super fores". Prace nad ołtarzem wykonywał później, w r. 1583. Użył do niego alabastru. W niższej części, gdzie się odprawia msza („inferius, in loco, ubi consecraretur Corpus Christi sacrosanctum"), umieścił relikwie błogosławionego Jacka w trumnie cynowej, włożonej w alabastrową („in theca stannea et in alabastrina"), ramię zaś osobno włożył do ołowianej trumienki w wyższej części ołtarza, pod figurą świętego, w tej samej tumbie, gdzie są napisy z modlitwą w dystychach elegijnych, i tam przymocował do głowy i nóg figury. Po zbudowaniu ołtarz został poświęcony. Na końcu umieszcza Seweryn tekst wierszy, wyrytych na alabastrowych tablicach [2].

2. Aniołek z czaszką, szczegół z nagrobka św. Jacka w kościele oo. dominikanów w Krakowie.
Fot. St. Kolowca, Kraków.

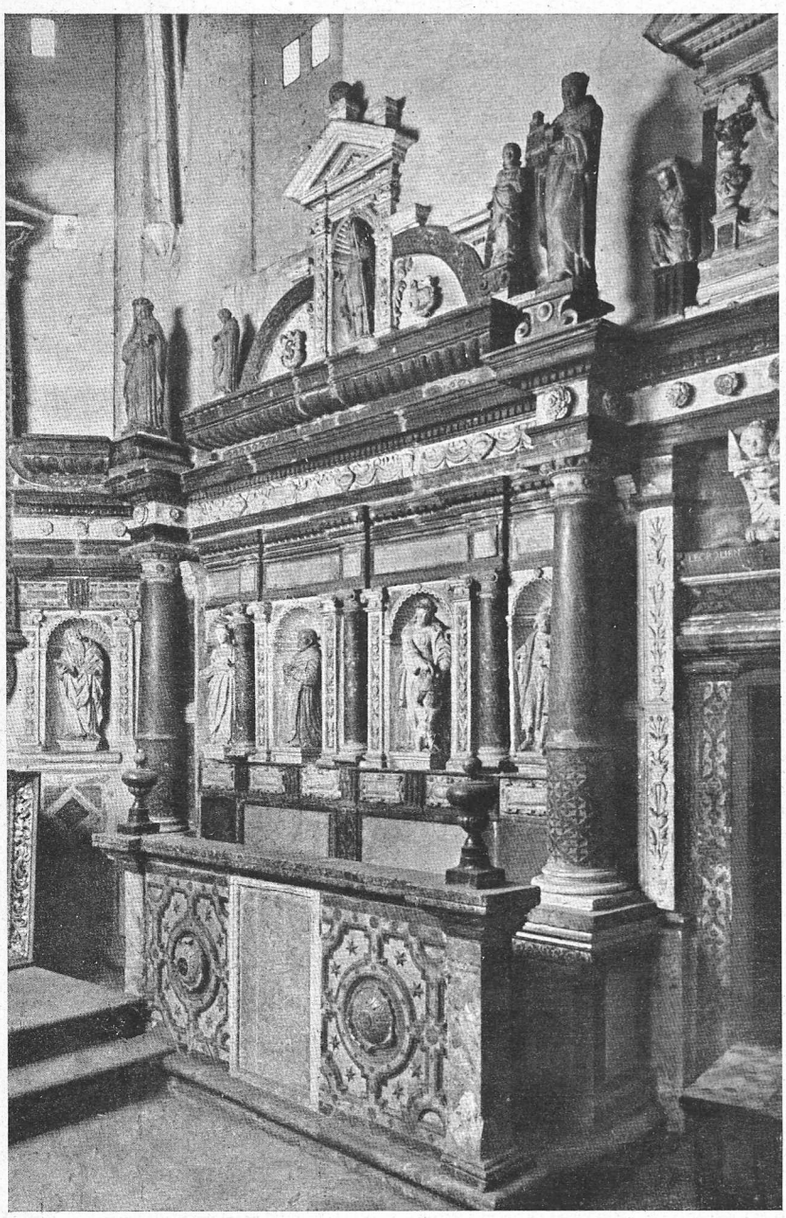
Inne wiadomości wydrukował Seweryn w książeczce z r. 1594, w rozdziale „De novae capellae et novi altaris Beati Hyacinthi erectione" [3]. Szeroko tam opisuje, jak prowincjał o. Melchior Mosticensis po powrocie z Rzymu (1580) postanowił ku większej czci św. Jacka rozszerzyć jego kaplicę. Ponieważ jednak starość przeszkadzała mu w wykonaniu tego zamiaru, po dojrzałej rozwadze i długich namysłach sprowadził z Gdańska o. Seweryna (najpierw do Przemyśla), nadał mu m. in. tytuł magistra i polecił prowadzenie prac w Krakowie. Przy pomocy

[1] Ów bł. Wit, uczeń św. Jacka, był pierwszym biskupem litewskim. [2] Mon. Pol. hist. IV, s. 900—3.
[3] Tamże s. 256—60.



3. Stalle w kościele św. Idziego w Krakowie, strona północna.
Fot. St. Kolowca, Kraków.

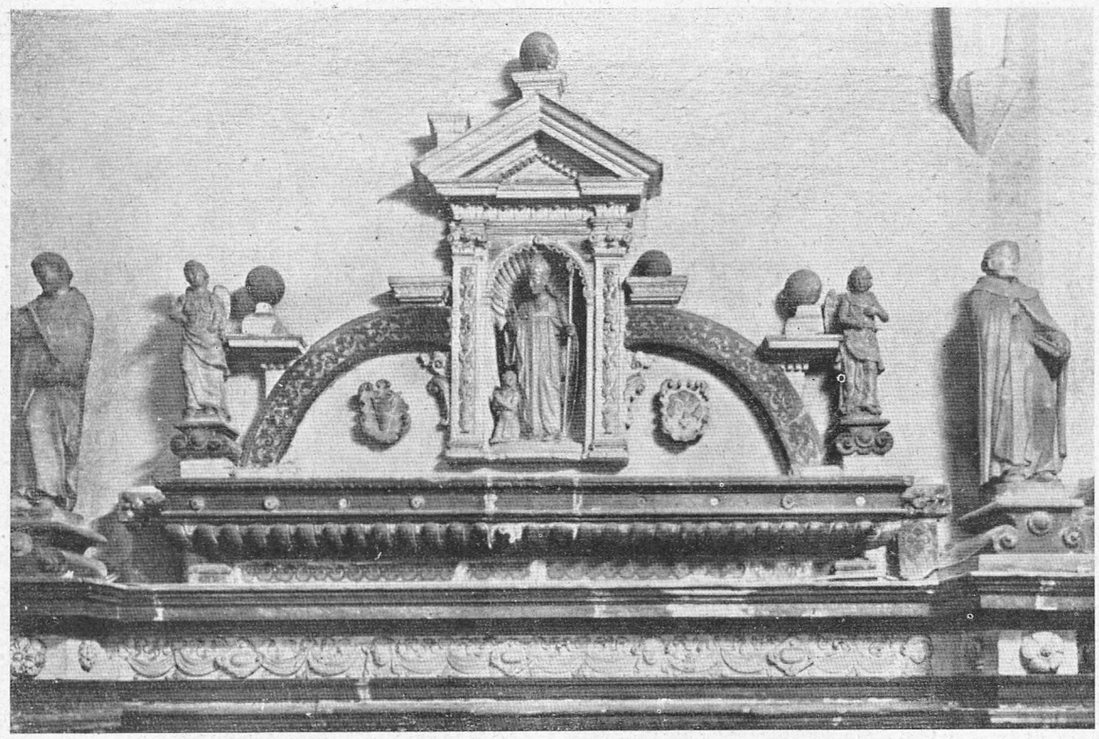
pobożnych osób zabrał się Seweryn niezwłocznie do dzieła, najpierw do kaplicy, potem do ołtarza. Ołtarz z alabastru białego i ciemnego „zmieszanego w pięknej rozmaitości" miał dwanaście alabastrowych kolumn, trzy sklepienia, osiem tablic z pięknymi ozdobami i rozmaite wizerunki świętych. Na ośmiu tablicach wyryte były wiersze. Książeczka przeora Antoniego Grodzickiego nie dorzuca nowych szczegółów. I tu są podane teksty wierszy i ta-



4. Stalle w kościele św. Idziego w Krakowie, strona południowa.
Fot. St. Kolowca, Kraków.

blic (z polskim wierszowanym tłumaczeniem) [1]. Jedna z tych tablic zachowała się do dziś dnia i jest obecnie wmurowana nad schodami prowadzącymi do kaplicy (fig. 1). Czytamy na niej cytowany w tekstach Sewerynowych wiersz, zaczynający się od słów „Fluctibus oppressi..." [2].

[1] Grodzicki A., *O żywocie, cudach i kanonizacji św. Jacka*, Kraków 1595, s. 318 nn., s. 238 nn. [2] Tekst jej, ale bez związku z ołtarzem, podają Lepszy i Tomkowicz *o. c.* s. 25; reprod. w *Pomnikach Krakowa* III; tamże na s. 285 zaznacza Kopera, że jest to jedna z wielu tablic, świadczących o cudach św. Jacka.



5. Zwieńczenie północnej strony stall w kościele św. Idziego w Krakowie.
Fot. St. Kolowca, Kraków

Imię o. Seweryna, i jako tego, który przyczynił się swymi zabiegami do kanonizacji, i jako konstruktora ołtarza, wyryte jest na tablicy, umieszczonej po kanonizacji św. Jacka. Opis ołtarza jest tu wyraźniejszy: „In eiusdem altari[s] superiore parte sub imagine sancti Hyacinthi alabastrina, supine posita, ossa Beati Viti confessoris ... una cum ossibus Sancti Hyacinthi sublevata". A więc postać świętego, wykuta w alabastrze, leży „supine" (na wznak) w wyższej części ołtarza.

Daty tekstów Seweryna nie zgadzają się, jak widzieliśmy, z danymi podanymi przez Tomkowicza, bo nasz „Hebreus" najpierw rozszerzył kaplicę (1581), a dopiero potem ustawił w niej ołtarz, poświęcony w r. 1583.

Natomiast rację miał Tomkowicz w datowaniu dekoracji kaplicy na w. XVII. Jego uwagi potwierdza Kronika konsyliów konwentu krakowskiego z lat 1616—84. Mianowicie czytamy tam pod datą 13 stycznia 1618, że wielka dobrodziejka klasztoru, Zofia Stadnicka, dała krakowskiemu konwentowi „pro constructione capellae S. Hyacinthi" 6500 fl.[1]. Widocznie podczas tych prac robiono coś koło nagrobka św. Jacka, skoro dominikanie poznańscy proszą wtedy o część relikwii świętego, „ocasione translationis ossium S. Hyacinthi" [2].

Kosztowne prace nie posuwały się w zadawalający sposób. Dnia 27 czerwca 1618 zwołali ojcowie komisję rzeczoznawców, złożoną z architektów, rzeźbiarzy i malarzy pracu-

[1] Kronika konsyliów konwentu krakowskiego z lat 1616—84, k. 18, 20, 25. [2] Tamże k. 22 pod datą 16 stycznia 1618.

jących przy kaplicy, żeby orzekli, czy kaplica jest na prawdę odpowiednio wykończona [1]. Przyznali, że nie, ponieważ na samo pokrycie potrzeba było 1500 fl., zaś na „bramy", malowidła i inne liczne i niezbędne rzeczy nie 1500, ale 5000 fl.

Suma 1000 fl. na ozdobę kaplicy wpływa w r. 1619 [2]. Pieniądze na dach napływają w r. 1627 [3]. Aż wreszcie, wśród tych wszystkich przeróbek, cała kaplica grozi zawaleniem. Przyczyny doszukują się ojcowie w zbyt ciężkim nagrobku i 24 stycznia 1629 postanawiają go usunąć. Nowy ma być „mniejszy, wytworniejszy i piękniejszy" [4]. Jak już wiemy z pracy Tomkowicza, zamówienie dostali bracia Castelli. Nie odpowiadało smakowi wczesnego baroku dzieło zabiegów o. Seweryna. A było to dzieło jedyne w swoim rodzaju.

Wygląd nagrobka Sewerynowego poznajemy z nie wyzyskanego i nie publikowanego dotąd opisu z r. 1596, pióra Jana Pawła Mucante. Giovanni Paolo Mucante był mistrzem ceremonii kardynała Henryka Gaetano, wysłanego do Polski w charakterze legata. Jako jego towarzysz notował wszystkie ważniejsze wydarzenia, opisywał co osobliwsze obyczaje, wspominał o ciekawych zabytkach. Najdłuższy wśród opisów dzieł sztuki poświęcił naszemu ołtarzowi [5]. Zaczyna się on na k. 41, kończy na k. 44 v. Podaję go w dosłownym brzmieniu.

> Giovedi a di XI. [6], il S. Card. andò a dir messa nella chiesa della Sma. Trinità dove stanno li frati di S. Domenico, et è chiesa assai grande, bella et capace, et bene offitiata da detti frati, che ogni festa vi si predica con grandissimo concorso di populo; massime per la devotione che hanno al corpo di S. Giacinto, che stà in detta chiesa in una cappella à man dritta (*sic*) del ingresso in luogo alto al paro delle stanze del convento. Et per andare à detta cappella dalla parte della chiesa si ascende per una scala di 20 gradi, dove è un piano per le persone che vogliono fare oratione, et udire ivi le messe, et poi ai ascendono altri sette scalini, et vi è un bellissimo Altare con una bellissima sepoltura sopra, simile (come dicono) à quella di S. Domenico in Bologna.
>
> Et si può tutto l'Altare girare intorno intorno, et la sepultura non impedisce la superficie del Altare della parte dinanzi dove si celebra, ma si alza in alto, et è fatta parte di marmo Alabastrino, parte di marmo mischio che tira al negro, et ha due cieli, il primo sostenuto da sei colonne di marmo nero, et sotto vi è una conca sopra la quale sta una figura stesa nel habito di fratre di S. Domenico, che dicono rappresenta il beato Vito, il cui corpo sta in detta conca; overo (se si deve credere alla Inscrittione fatta del P. Severino) rappresenta quella di S. Giacinto, se

[1] Kronika konsyliów konwentu krakowskiego z lat 1616— 4, k. 29. [2] Tamże k. 34. [3] Tamże k. 79 v. [4] Tamże f. 90 v. Jeszcze w tym roku asygnuje się pieniądze na dach kaplicy. Nie będziemy się tu zajmować dalszymi losami budowy pomnika przez braci Castellich, na którą zaczynają napływać pieniądze w r. 1630: „mille flor. pro renovando (= odnowienie, odbudowanie, postawienie na nowo) sepulchro S. Hyacinthi" (tamże k. 104). W zakres tej pracy nie wchodzą również pozycje z Kroniki odnoszące się do malarskich prac Dolabelli, opracowanych zresztą przez Skrudlika. [5] Bibl. Czart. rpis 2134: Itinerario overo relationi informandi diario di tutte le cose occorse spetialmente in materia di Ceremonie, tanto nel viaggio, come in Cracovia et in Varsovia all'Ilmo et R-mo Henrico Cardinal Gaetano legatto Apostolico al Ser-mo Re et Regno di Polonia ... descritto da Gio: Paulo Mucante Maestro di Ceremonie della Capella ...da S. B-ne in Polonia a servire ... Cardinal Legatto (1596—7). Jest to jedna z kopii szesnastowiecznych pracy Mucantego. — Niemcewicz w swym *Zbiorze pamiętników o dawnej Polsce* II, Warszawa 1822, s. 133 nn. podaje, że rękopis przywiózł z Włoch do Polski gen. Dąbrowski. Z tego „wilanowskiego" rękopisu przetłumaczył Niemcewicz długie wyjątki i dał obszerne streszczenie, nic jednak nie wspominając o naszym opisie. — Rękopis taki znał też Ciampi (*Bibliografia critica delle antiche correspondenze*, Firenze 1834); podaje on tytuł naszego Itinerario, s. 349 nn., 89, skrócony nieco, i odpisy niektórych ustępów, znajdujących się na k. 69, 77, 88, 112 i 158, nie opublikował jednak interesującego nas tu opisu. Bardzo niedokładne streszczenie relacji znajdujemy u Smolarskiego M., *Dawna Polska w opisach podróżników*, Lwów 1936. Wreszcie zajęła się rękopisem Pieradzka K. w pracy *Kraków w relacjach cudzoziemców X—XVII wieku* (Rocz. Krak. XXVIII, s. 205—10) na podstawie kopii z rękopisu Archiwum Watykańskiego, Arm. Miscell. I 82, znajdującej się w PAU, Kom. Hist. teka rzymska nr 118, ale i tu nie ma nawet wzmianki o tym tak długim i ciekawym opisie. Dla ścisłości podaję na koniec wiadomość, że rękopisem Bibl. Czart. zajął się Prell H., Tharandter Forstliches Jhb. 91, 1, 3; mianowicie zainteresowały go uwagi Mucantego o turze. [6] di Iuglio, co podane jest nieco wyżej.

bene il suo corpo non sta dentro alla conca quella, ma sotto l'Altare. Et intorno intorno a detto sepulcro vi sono diverse figure di rilievo del medesimo marmo bianco alabastrino, cioè dalla banda dinanzi ve ne sono quattro: una di S. Giacinto, et tre rappresentano le trè virtù Theologiche et dall'banda di dietro altre quattro che rappresentano le 4 virtù Cardinali. Sopra più alto vi è un altro cielo sostenuto da altre sei colonne simili ma piu piccole, et sotto vi è l'Imagine del Beato Giacinto, alabastrina, con quattro figure dalla banda dinanzi di alcuni santi et sante della Religione di S. Domenico, et il cielo di sopra è poi lavorato con oro et certi rosoni, et sopra vi è un altra coperta in foggia di cupula con una croce in mezzo, et 4 Angeli con certe altre figurine intorno che non si discerne bene per l'altezza quello che rappresentano. Dalla banda dinanzi verso l'Altare dove si celebra sotto la conca dove è il corpo del questo beato Vito dal una parte et l'altra, cioè nel corno destro et sinistro del Altare, vi sono alcuni versi latini scritti à lettere maiuscule rosse intagliate in marmo bianco, cioè dalla parte destra di sopra nel luogo piu alto si leggono l'infrascritti versi:

Confessor Hyacinte tuam, benedicte, catervam
Orbatam, votis adiuva supplicibus.
Pondere peccati premimur, preciose petentum
Persolvas petimus pacta parata preces.
Desere nec flentem precibus tu sancte catervam
Cui Deus aeternos contulit esse dies.

Dalla parte sinistra pur di sopra al medesimo filo, o drittura, si leggono questi altri, cioè:

Sancte vir immenso maior virtutibus orbe,
Coelicolum sanctis adnumerate choris,
Aspice nos, precibusque tuos defende Polonos,
Ne Stygii fiant preda cruenta ducis.
Da, tua curramus celeri vestigia passu,
Ut Regni simus pars quotacumqua Dei.

Et dalla parte destra sotto li primi si leggono questi altri, cioè:

Ossa sub his aris Hyancinti sacra beati
Condita sunt multos quae latuere dies.
Rege Sigismundo, et Gamrato Presule Divum
Munere sunt miro, forte reperta loco.
Corruscans variis Divum virtutibus Urbem,
Auxiliis istam refecit ille suis,
Quem Populus Crachum caelesti munere fultus
Devote sacra religione colit.

Et dalla parte sinistra alla medesima drittura si leggono questi altri, cioè:

Gregorius totum sanctis dum corrigit orbem
Legibus ac CHRISTI dulcia iussa suadet,
Et Stephanus claras dum Regni suscipit arces
Sauromatum, superans Mosctwica tela virum,
Quingentos decies octo post mille fluentes
Tresque annos felix Regia sceptra tenet,
Haec celebris Hyacinto conditur ara beato
Cuius nunc iterum hic inclyta gleba iacet.

Dietro al Altare dove è una stanza che riesce nel convento, et di dove si vede meglio la manifattura et adornamento del sepolcro, similamente sotto la medesima conca di marmo disopra et di sotto, dal una parte et dal altra, si leggono altri versi nel medesimo modo a lettere maiuscule intagliate, in altro simile marmo bianco, cioè dalla banda destra di sopra sono l'infrascritti versi cioè:

Splendida ne mirere hospes monumenta laborum,
Artificum largam nec venerare manum:
Tradere nam voluit tabulis mansura per aevum
Marmoreis sancti tot pia facta viri.
Scilicet eximius fratrum isto ex ordine Doctor
Condidit hoc pulcrum nunc Severinus opus.

Et dalla banda sinistra di sopra alla medesima drittura sono questi versi:

Nobilis at magna Catherina Wapowska benigno
Aere iuvit partem, rite sequuta Patres,
Atque alii multi quos terra Polona quietos
Dives alit, laeti dona dedere sua,
Floreat ut sancti totum diffusa per orbem
Fama viri precibus, qui iuvat usque piis.

Sotto li predetti versi dal una parte, et dal altra, ve ne sono octo altri versi per banda, che contegono i miracoli di S. Giacinto et dalla destra sono l'infrascritti, cioè:

Fluctibus opressi nautae, caeliquae ruina
Cum fuerant, clamant: Sancte Hyacinte fave!
Tunc cunctus pelagi cecidit fragor, aequora venti
Straverunt, portus naufraga turba petit.
Hic quoque fallacem sacris cacodemona verbis
Torsit et Stygias iussit abire domos.
Quid memorem cunctos vitali lumine cassos,
Queis dederat vita commodiore frui.

Dalla sinistra si leggono questi altri cioè:

Huic cedunt rapido tumentia flumina vado
Et firmat gelidas pendulus Inster aquas.
Hic pressas segetes et sata cadentia culmo
Orando relevat tristiaque arva fovet.
Quot cecos visu, quot claudos gressibus, et quot
Quot febres, quot sanguinolentia vulnera dicto
Ac meritis sanat, quis numerare queat.

In detto Altare sta il corpo del sopradetto glorioso S. Giacinto, et sopra vi è anco il corpo del beato Vito dove l'anno 1595, per opera del P. Severino, il quale procurò fosse fatto l'ornamento et spesa della detta cappella et sepultura sono stati transferiti et collocati, come si cava dalla infrascritta Inscrittione, che nella parte di destra avanti l'altare in una pietra di marmo rosso attaccata al muro a lettere maiuscule si legge et dice cosi:

D. O. M.

Sanctus Hyacintus de familia Odrovansz, ordinis Sti Dominici per totum septentrionem precipue in Regno Poloniae fundator, Vir sanctitate, miraculorumque opera celeberrimus, Anno salutis MCCLVII die 15. Augusti vita functus, Sub Leone autem X. Pontifice Maximo et Sigismundo primo Poloniae Rege Anno Dni 1524 Romae sacra apotheosi inchoata, et per multos Pontifices agitata, tandem per R. P. fratrem Magistrum Severinum conventus Cracoviensis Patrem, apud Sixtum V., Urbanum VII., Gregorium XIIII., Innocentium IX. et Clementem VIII. Pontifices Maximos quam diligentissime sexenio procurata, et Anno 1594, die 17. Aprilis à Serenissimo D. N. Clemente VIII. instantibus supradicto P. Magistro Severino, et Illmo. D. Stanislao Manski Palatino Lencicien. tunc Serenissimi Sigismundi tertii Poloniae et Svetiae Regis apud Sanctam Sedem Apostolicam Oratore, suae canonizationis decreto solemniter accepto totius ecclesiae catholicae applausu, non sine magno miraculorum concursu in catalogum sanctorum adscriptus est; cuius ossa sacratissima in hoc Altari suo nomini per Magistrum Severinum constructo et di-

cato, stannea et alabastrina teca inclusa, in pace requiescunt. In eiusdem Altaris superiori parte, sub imagine Sti Hyacinti alabastrina supine posita, ossa beati Vitti confessoris Episcopi Lubecen. ex eodem ordine assumpti, quae ex loco sepulturae à Petro de Gamratis Arciepiscopo Gnesnen., nec non Episcopo Cracovien. una cum ossibus Sti Hyacinti sublevata et separatim in Altari sanctae Crucis recondita fuere. Anno autem Dni 1595 die quinta Aprilis procurante eodem P. Magistro Severino per Illum et Rmum Principem DD. Georgium Radziwil Episcopum Cracovien. et S. R. E. Cardinalem, Presentibus Rmis DD. Bernardo Maczieiowski Luceorien., et Stanislao Voluczki Camenecen. Episcopis, et Reverendi Capituli Cracovien. Praelatis, nec non plurimorum Senatorii et equestri ordinis honoratissimis personis, et Populorum assistentia. In locum unde brachium Sti Hyacinti reliquiario argenteo condendum acceptum est, honorificentissime in teca stannea sigillis communita deposita Christi fidelium pia devotione veneratus, ad maiorem Dei gloriam sanctorumque gloriam ex voto posuit.

Ho voluto registrar qui l'Inscritione, et versi che sono nel Altare et sepolcro di quel glorioso santo, perche essendo egli stato canonizato in Roma, da N. S. CLEMENTE Papa VIII. à tempi nostri si sappia da quelli, che non sono stati in Polonia, et che leggeranno queste mie memorie o Diarii, con quanto honore et riverenza siano le sue ossa et sante Reliquie venerate et conservate in quel Regno. Et sia à quelli, che non lo sanno, manifesta l'opera industria, et fatica, che ha fatto il P. Severino non solo in andar et tornar piu volte da Pollonia à Roma per la canonizatione di detto santo, ma anche in fargli fare un altare cosi bello. Et se bene ha ciò fatto non del suo, ma con l'elemosine che gli son state date da molti gentilhuomini et gentildonne devote di quel santo, et si può colletare, che il tutto egli attribuisca à se stesso, come et nelli versi, et nella Inscritione sopradetta si legge. Se bene ad alcuni è passo troppo quello che in detta Incritione si attribuisce, nella quale perche voglia inserire che ad instantia sua principalemente sia stata fatta detta canonizatione, senza far mentione delle Instanze fatte piu volte dal Re, et da tutti gli ordini del Regno, et da tutta la Religione Domenicana. In quello altare di S. Giacinto il Sig. Card. legato celebrò la messa il sopradetto giorno XI. di Iuglio[1].

[1] We czwartek dnia 11 lipca kardynał poszedł odprawić mszę w kościele św. Trójcy, gdzie się znajdują zakonnicy św. Dominika i gdzie jest kościół dosyć wielki, piękny i pojemny, dobrze obsługiwany przez wymienionych zakonników, gdyż w każde święto mówią oni kazania do licznie zgromadzonego ludu. Przede wszystkim odznaczają się oni nabożeństwem do ciała św. Jacka, które spoczywa w owym kościele w kaplicy po prawej (!) ręce od wejścia, w miejscu wzniesionym do wysokości cel klasztornych. Aby wejść do owej kaplicy ze strony kościoła, wstępuje się do góry po 20 schodach, gdzie jest piętro dla osób, chcących się pomodlić i wysłuchać tam mszy; potem się wchodzi po dalszych 7 schodach i tam jest bardzo piękny ołtarz z przepięknym grobowcem ponad nim, grobowcem podobnym (jak mówią) do grobowca św. Dominika w Bolonii.

Cały ołtarz można obejść dookoła, a grobowiec nie zasłania z przodu powierzchni ołtarza tam, gdzie się odprawia nabożeństwo, lecz wznosi się przed nim. Zrobiony on jest częścią z marmuru alabastrowego, częścią z marmuru mieszanego, wpadającego w kolor czarny, i ma dwa sklepienia („cieli"), pierwsze podtrzymywane przez sześć kolumn z czarnego marmuru, a pod nim jest trumna („conca"), na której leży postać wyciągnięta w habicie brata dominikańskiego. Mówią, że przedstawia ona błogosławionego Wita, którego ciało znajduje się w tej trumnie; albo jeżeli się ma dać wiarę napisowi, zrobionemu przez ojca Seweryna, przedstawia św. Jacka, chociaż jego ciało nie spoczywa w tej trumnie, lecz pod ołtarzem. Dookoła tego grobowca znajdują się rozmaite figury płaskorzeźbione w tym samym białym marmurze alabastrowym, mianowicie z przodu jest ich cztery, jedna św. Jacka, a trzy przedstawiają trzy cnoty teologiczne; na fryzie tylnym są cztery inne figury, przedstawiające cztery cnoty kardynalne. Wyżej ponad tym jest drugie sklepienie („cielo"), podtrzymywane przez sześć innych kolumn, podobnych do tamtych, lecz mniejszych, a pod tym sklepieniem jest wyobrażenie błogosławionego Jacka z alabastru i cztery figury z przedniej strony kilku świętych mężów i niewiast z zakonu św. Dominika, a strop ponad tym jest ozdobiony złotem i rodzajem rozet, a ponad tym, jest drugie nakrycie w kształcie kopuły z krzyżem na środku i 4 anioły z pewnymi innymi figurkami dookoła, ale co one przedstawiają, tego nie można dobrze odróżnić z powodu wysokiego umieszczenia. Z przedniej strony, zwróconej do ołtarza, na którym się odprawia nabożeństwo, pod trumną z ciałem bł. Wita, z obu boków, tj. na prawym i lewym rogu ołtarza, jest kilka wierszy łacińskich, pisanych czerwoną majuskułą, wciętą w biały marmur, a mianowicie: (tu przytacza cztery epigramy).

Na tyle ołtarza, gdzie jest cela przylegająca do konwentu, skąd się lepiej widzi dzieło rąk („manifattura") i przyozdobienie grobu; podobnie pod tą samą trumną marmurową, i tu u dołu z obu stron czyta się inne wiersze w ten sam sposób wyryte majuskułą, w podobnym białym marmurze, mianowicie z prawej strony u góry są następujące wiersze: (tu przytacza dalsze cztery epigramy).

Tyle mówią teksty. Z kolei wypada spytać, za Tomkowiczem, co pozostało z tych szesnastowiecznych fundacji.

Nie wiemy, jak wyglądała Sewerynowa kaplica. Niestety, opis Mucantego daje o jej ozdobach tylko krótką wzmiankę: „... altare ... per opera del P. Severino, il quale procurò fosse fatto l'ornamento et spesa della detta cappella et sepultura".

Cała konstrukcja kaplicy fundacji Zofii Stadnickiej i groteskowa dekoracja pilastrów i architektonicznych obramień wzorowana jest — jak już zauważył Julian Pagaczewski [1] — na kaplicy Zygmuntowskiej. Wystarczy tu dać na przykład choćby obramienia lunetowych okien z motywami delfinów i groteski pilastrów z postaciami ludzkimi i zwierzęcymi, z motywami roślin i waz. Groteski te, jako naśladownictwo, nie pozwalają określić indywidualności twórcy. Ich motywy są bardzo rozpowszechnione w krakowskim środowisku i znajdują się na bardzo różnych zabytkach. Gdyby nie jednolitość architektury kaplicy, miałoby się ochotę wmieszać w nie części kaplicy z czasów Zygmunta I, albo nawet Batorego. Do dawniejszej fundacji zdają się natomiast należeć dwa fragmenty, wmurowane obecnie w klasztorne krużganki. Są to płaskie konsole, wykute z kamienia. Fryz jednej z nich zdobi niesłychanie delikatna roślinna groteska, traktowana wieloplanowo. Na drugiej wykuta tkanina tworzy feston.

Od grotesek odbiegają płaskorzeźby z postaciami alegorycznymi, wykute z pińczowskiego kamienia, umieszczone nad podłogą kaplicy, między pilastrami. Na większych płytach widnieją Fides, Spes, Caritas, dalej Prudentia, Temperantia (ta zamiast dwu naczyń trzyma tylko jedno naczynie i pęk owoców) i Iustitia. Wszystkie przedstawione są jako siedzące szlachetne, młode kobiety, z dobrze modelowanym, smukłym ciałem i delikatnymi rysami twarzy. Ruch ich jest stylizowany, szaty rozwiane, kompozycja dobrze wypełnia pola. Należą do manierystycznego kierunku krakowskiej rzeźby z końca w. XVI. Z tymi kompozycjami łączy się przedstawiona na jednym z mniejszych reliefów stojąca Fortitudo. Natomiast jej odpowiednik, postać z palmą i bukiecikiem kwiatów, wykazuje znacznie gorsze dłuto. Jej atrybut palma wskazuje na Czystość.

Może te Cnoty pochodzą z lat około 1595, bo tak samo jak one odbiega od stylu grotesek z tego roku pochodząca tablica ze wspomnianym napisem [2]. Widzimy tu charakterystyczne dla wielu krakowskich zabytków zawijane *(Rollwerk)* obramienie, zwieńczenie nakryte akantem, woluty z charakterystycznymi motywami łuski i cienkie listki, zwinięte w trąbkę. Całość należy do lekko flamizujących pomników, które wywieść można z zasięgu wpływów pomników Michałowicza [3]. Płyta Jackowa ściślej wiąże się z grupą reprezentowaną przez nagrobek Adama Górskiego († 1595) — podobieństwo to zauważył już Kopera [4] — i nagrobek Bogusława Krzeckiego († 1593), też w dominikańskich krużgankach [5]. Nie jest zresztą wykluczone, że wtedy również dano pod prostokątnymi oknami kaplicy grube „roll-

W wymienionym ołtarzu znajduje się ciało wyżej wspomnianego sławnego św. Jacka, a nad nim ciało bł. Wita w r. 1595 za staraniem ojca Seweryna, który kazał wykonać wymienione ozdoby i zebrał fundusze, z wymienionej kaplicy, i grobowca przeniesione i umieszczone, jak się przekonuje z podanego poniżej napisu w majuskule, który po prawej stronie przed ołtarzem w czerwonym marmurze jest umieszczony w murze, a brzmi w ten sposób: (tu napis zaczynający się od słów „D. O. M. Sanctus Hyacintus de familia Odrovansz...").

Zaznaczyć tu trzeba, że relikwie św. Jacka umieścił Seweryn w nowym nagrobku już w r. 1583. W r. 1595, już po kanonizacji, nastąpiło jakieś nowe obejrzenie i przemieszczenie relikwii.

[1] Pagaczewski J., *Baltazar Fontana w Krakowie* (Rocz. Krak. XI, s. 32). [2] Reprod. *Pomniki Krakowa* II. [3] Zwłaszcza z nagrobkiem Gabriela z Szadka, który z Michałowiczem związał Pagaczewski J., *Jan Michałowicz z Urzędowa* (Rocz. Krak. XXVIII, s. 71). [4] *Pomniki Krakowa* II, s. 232—3. [5] Reprod. tamże.

6. Caritas, figurka alabastrowa w stallach kościoła św. Idziego w Krakowie. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

7. Spes, figurka alabastrowa w stallach kościoła św. Idziego w Krakowie. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

werki". Te wszystkie ozdoby pochodziłyby więc z czasów poprzedzających groteskową dekorację Zofii Stadnickiej.

Ołtarz-nagrobek poznaliśmy dość dokładnie z podanych wyżej tekstów. Stał on wolno w środku kaplicy („si può tutto l'Altare girare intorno intorno"). Składał się z czterech zasadniczych części. Podstawę tworzyła część ołtarzowa. Wewnątrz niej złożone były relikwie św. Jacka „in theca alabastrina", jak pisze Seweryn. Nad tym właściwym ołtarzem wznosiła się część nagrobkowa ustawiona w ten sposób, żeby „no impedisse la superficie del altare dalla parte dinanzi dove si celebra". Niższe jej piętro ujęte było w sześć kolumn „di marmo nero", podtrzymujących jakieś sklepienie czy strop („cielo"). Ich liczba wskazuje na to, że po jednej kolumnie wypadać musiało na osi dłuższych boków nagrobka. W tej części była umieszczona alabastrowa trumna („conca") z leżącą na wierzchu na wznak postacią w dominikańskim habicie („una figura stesa nel habito di frate di San Domenico"). W tej trumnie umieścił Seweryn relikwiarz z ramieniem św. Jacka, przymocowując do go głowy i nóg świętego, i relikwie bł. Wita; czytamy to na marmurowej tablicy z r. 1595. Postać w habicie to św. Jacek, co poznajemy wyraźnie z tekstu Seweryna. Mucante, który wiedział tylko o relikwiach bł. Wita, dedukuje to dopiero na podstawie wierszy Seweryna. Gdzież były one umieszczone? Seweryn wspomina o nich „in ipsa tumba", gdzie było ramię św. Jacka. Mucante, którego opis jest zdumiewająco dokładny, wspomina, że są one „sotto la conca dove è il corpo del questo beato Vito". Natomiast dookoła trumny z leżącą postacią widział „diverse figure di rilievo nel medesimo marmo bianco alabastrino", cztery z przodu i cztery z tyłu. Z przodu przedstawiały one trzy cnoty teologiczne i św. Jacka, z tyłu cztery cnoty kardynalne. Wobec tego

8. Prudentia, figura alabastrowa w stallach kościoła św. Idziego w Krakowie. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

9. Temperantia, figurka alabastrowa w stallach kościoła św. Idziego w Krakowie. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

można napisy umieścić jedynie na wysokim cokole sarkofagu. Mucante z charakterystyczną drobiazgowością daje ich opis. Pisane były czerwonymi majuskułami, wyrytymi na białym marmurze. Ustawiono je po cztery z każdej strony nagrobka, ułożone po dwie pary, jedna tablica nad drugą.

To było główne piętro kompozycji. Nad nim wznosiło się jeszcze jedno, o takich samych sześciu kolumnach, tylko mniejszych, podtrzymujących strop kasetonowy z rozetami złoconymi („il cielo ... lavorato con oro et certi rosoni"). Pod stropem widział Mucante wyobrażenie św. Jacka, alabastrowe, z czterema figurkami świętych zakonu dominikańskiego ustawionymi z przodu.

Jak te figury mogły być umieszczone? Wiemy, że i tu na środkowej osi piętra wypadała kolumna. Gdyby św. Jacek przedstawiony był jako stojący, musiałby stać w środku kompozycji, a więc zasłaniałaby go kolumna. Nie jest prawdopodobne, żeby po raz drugi położono go na trumnie. Tu mógł być pokazany tylko jako żywy, w apoteozie. Zostaje więc jedynie poza klęcząca, przed oparciem klęcznika, przed krzyżem, lub u stóp świętej figury. Wtedy widzielibyśmy go po jednej stronie kolumny, po drugiej zaś stronie — oparcie klęcznika. Cztery figury świętych, które jak wiemy stały z przodu, a więc przed Jackiem mogły być umieszczone po dwie w każdej międzykolumnowej przerwie, i to poniżej postaci świętego, żeby go nie zasłaniać i nie robić mu konkurencji.

Wreszcie to wszystko wieńczyło nakrycie w kształcie kopuły („in foggia di cupula") z krzyżem na środku, czterema aniołami i rozmaitymi figurkami dookoła „che non si discerne bene per l'altezza quello che rappresentano".

10. Katarzyna Wapowska, fundatorka nagrobka św. Jacka i św. Piotr, Męczennik, figurki alabastrowe w stallach kościoła św. Idziego w Krakowie.
Fot. St. Kolowca, Kraków.

Mucante stwierdza ogromne zasługi Seweryna tak przy kanonizacji świętego Jacka, jak przy wzniesieniu ołtarza „cosi bello", ale zaznacza, że także i inni przyczynili się do tego zabiegami i jałmużnami, wbrew samochwalczym tekstom Sewerynowym.

Cóż się stało z tym pięknym dziełem, wychwalanym przez widzów i zachwalanym, przez kierownika robót? Nie można sobie wyobrazić, żeby dominikanie po prostu wyrzucili po rozbiórce jego składowe części.

W samym kościele św. Trójcy odnajdujemy kilka składników. Przede wszystkim, jak już wiemy, jedną z tablic z lekko żółtawego marmuru z wierszem (fig. 1). Ma ona rozmiary 48·5 cm na 90 cm. Jej bordiura składa się z motywu kółek z wpisanymi krzyżykami. Środkowa część z napisem jest bardzo wypukła.

Mucante nie wymienia wśród rzeźbionych postaci „Jackowej Madonny", która jednak też musi pochodzić z naszego grobowca. Z opisanym materiałem rzeźb zgadza się jej alabastrowy wątek. Figurka (wys. 61 cm) przedstawia siedzącą Madonnę z Dzieciątkiem na ręce. Rysy twarzy przypominają raczej mieszczańską matkę niż uduchowioną Madonnę. Modelunek jest dobry i miękki, nagie ciało Dzieciątka starannie wydobyte. Fałdy, które wykazują wierną obserwację natury, nie mają wewnętrznej logiki, wynikającej z ruchu ciała. Spływają w miękkich, dość przypadkowych zmięciach. Po usunięciu naszego ołtarza straciła dawną ławeczkę. Wtedy też, w w. XVII, dodano obecny fotel. Na ten wiek datuje go Pagaczewski [1]. Znalazła jednak honorowe miejsce i na najpóźniejszym, Fontanowskim nagrobku, gdzie była aż do r. 1870 [2]. Dziś widzimy ją na ołtarzyku w nawie kościoła. Przypadkowo ustawione koło niej dwa stojące alabastrowe aniołki z klepsydrą i trupią czaszką (fig. 2), traktowane raczej naturalistycznie, mogły też należeć do licznych figur ołtarza. Ornamenty tablicy nie wiążą się z krakowską rzeźbą renesansową. To samo trzeba powiedzieć o Madonnie, którą zresztą Lepszy wiąże z rzeźbą północną [3].

11. Św. Jacek, figurka alabastrowa w stallach kościoła św. Idziego w Krakowie.
Fot. St. Kolowca, Kraków.

Nie przepadły i inne części nagrobka, choć znajdują się zupełnie gdzie indziej. Ich składem stał się — kościółek św. Idziego.

Patronat nad tym kościółkiem oddał dominikanom Feliks Czerski już w r. 1567. Akt został zatwierdzony w r. 1588, ale wtedy widzimy tam jeszcze innych współpatronów: najpierw opata sieciechowskiego, potem krakowską Akademię. Wreszcie w r. 1595 cała prebenda dostała się dominikanom [4].

Wizytacja z r. 1590 podniosła opłakany stan kościółka. Teraz mieli go dominikanie doprowadzić do porządku [5]. Zabrali się do tego gorliwie, bo podnieśli mury prezbiterium, przedłużyli nawę główną, wymienili zarysowaną ścianę frontową i sklepienie nawy głównej [6]. Wreszcie—jak czytamy w pracy Hendla i Kopery—„wewnątrz dano nowe stalle (fig. 3, 4, 5), które przeniesiono tu najwidoczniej z jednej z kaplic kościoła oo. dominikanów" [7].

Sądząc z dużego zakresu prac budowlanych, zaczętych najwcześniej po r. 1595, przypuszczamy, że można było urządzać wnętrze dopiero po pewnym okresie czasu. Kiedy się to stało — odpowiedzą nam same stalle.

[1] Spraw. KHS VII, s. CCCVII, fig. 19. [2] Tamże s. CCCVII. [3] Lepszy i Tomkowicz *o. c.* s. 13, fig. 12. [4] Hendel Z. i Kopera F., *Kościół św. Idziego w Krakowie* (Bibl. Krak. 29, Kraków 1905, s. 16—7). [5] Tamże s. 19. [6] Tamże s. 19—20. [7] Tamże s. 20.

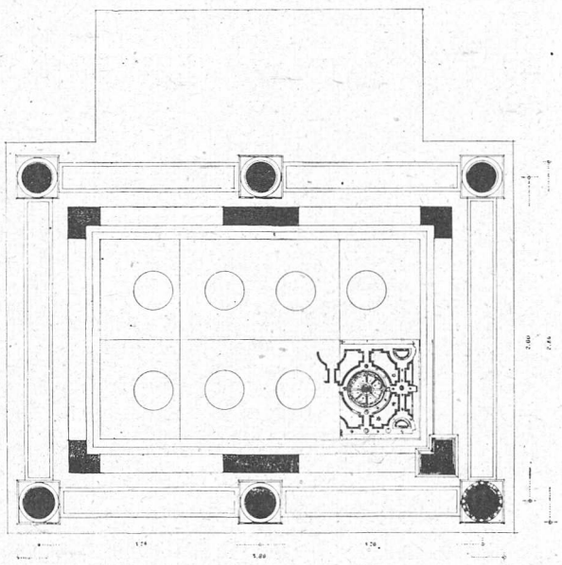
Wszyscy dotychczasowi badacze podkreślali ich niejednolitość, ich widoczną niekonstruktywność [1]. Na pierwszy rzut oka widać, że gzymsy i fryzy są poskładane, kolumienki lżejsze dźwigają za ciężkie belkowanie, szczyty są zwieńczone prawdziwymi marmurowymi, rzeźbionymi blokami, nad którymi są umieszczone rozcięte łuki (fig. 5). Piaskowcowe nisze i inne części architektoniczne i dekoracyjne z tego materiału odbiegają stylistycznie od części kutych w marmurze i modelowanych w alabastrze, nie mówiąc już o figurkach alabastrowych lub kutych w kamieniu pińczowskim (które nb. przenoszono z miejsca na miejsce: gdzie indziej stały w czasie zdjęć Zubrzyckiego, gdzie indziej dzisiaj). Zupełnie też różnią się między sobą. To samo trzeba powiedzieć i o portalach. Dwie kolumny identyczne z kolumnami stall zostały użyte do portalu po prawej stronie kościoła. Portalik prowadzący do zakrystii ozdobiony został różnorodnymi częściami kamiennymi. Nawet drugi portal, z lewej strony korpusu kościelnego, choć wykuty w jednorodnym wątku, wykazuje rozmaite części składowe. Ta cała zbieranina została jednak bardzo zręcznie połączona i imponuje sprytem „konstruktora" czy raczej kompilatora. Najwidoczniej kazano mu zużyć niepotrzebne już w kościele dominikanów rozmaite resztki rozebranych zabytków.

Znajdujemy wśród nich znajomych z kaplicy św. Jacka. Przede wszystkim zwracają uwagę dwie tablice wmurowane po bokach prezbiterium, które mają jednakowe wymiary z tablicą z nagrobka św. Jacka: 90 × 48·5 cm. Ta identyczność wskazuje na przynależność do tej samej kompozycji. Są pewne różnice. Tablice u św. Idziego są kute w alabastrze. Ich bordiury są ciemniejsze od samych żółtawych tablic. Pokrywa je ornament składający się z kółek (jak u dominikanów), ale nie wpisano w nie krzyżyków, tylko płaskie, czterolistne rozetki. Same tablice są mało wypukłe: widocznie zeszlifowano je, żeby usunąć napisy. Wszystko to jednak nie przeczy temu samemu pochodzeniu i przeznaczeniu. Wiemy, jak dbano w okresie renesansu o urozmaicenie podobnych motywów [2].

Tablice wiążą się jak najściślej z architektonicznymi częściami stall. W tym samym stylu utrzymane są płaskie, jak w blasze wycinane ornamenty, pokrywające dolne części czarnych marmurowych kolumn, z motywem krzyżyków-gwiazdek (poszczególne krzyżyki są identyczne z ornamentem dominikańskiej tablicy), ornamenty roślinne na rozpiętych łukach nad stallami, na płaskich pilastrach użytych jako dekoracja stall i portalików prowadzących do zakrystii i rodzaju sieni (z części pilastrów utworzono też rodzaj impostów na szczycie stall), różnych wielkości wycinki z rozetami nad łukiem portaliku, wreszcie tablice zdobiące stylobaty kolumn. Ten sam smak artystyczny nakazał ozdobić bloki stanowiące dziś nadproża portalików płaskimi, jak w blasze ciętymi motywami (na ich dolnej powierzchni były dawniej umocowane rozetki) i pokryć ornamentem (porozcinane dziś) płyty w dolnej przedniej części stall. Tu motywy „blaszane" czy „drewniane" wzbogacone są środkowymi rozetami, kutymi w białym alabastrze (każda z nich jest inna w szczegółach), i małymi gwiazdkami. Rozety zdobiły też niegdyś biały alabastrowy fryz nad małymi kolumienkami. Na fryzie, który się znalazł pod nimi, widzimy tryglify (ich narożniki służą za jakieś imposty na szczycie stall) i „blaszane" kartusze. Wreszcie trzeba wspomnieć o motywie fali na fryzie pod najwyższą częścią stall. Wszystko wykute jest w marmurze i w alabastrze.

[1] Hendel S., *Die Kirche des St. Aegidius in Krakau* (Mitteilungen d. k. k. Central-Kommission, 1896, s. 16, z tablicami); Hendel Z., *O kościele św. Idziego w Krakowie i jego kamiennych stallach* (Spraw. KHS V, s. CXXVI); Hendel i Kopera *o. c.* s. 20 z tabl. i rys.; Łoziński W., *Sztuka lwowska*, Lwów 1898, s. 113; jedynie Zubrzycki J., *Skarb architektury* IV, Kraków 1913—16, w objaśnieniu do tabl. 368 zalicza je całe do wczesnego renesansu. [2] Taki sam motyw mają nie związane z naszym nagrobkiem płyty z tzw. krzyża św. Tomasza z Akwinu u dominikanów. Reprod. *Pomniki Krakowa* III.

Styl dekoracji i rozmiary tablic wiążą stalle z naszym nagrobkiem. Opis wyciąga z nich istotne architektoniczne elementy. Oto patrzymy na owe dwanaście kolumn z czarnego marmuru: sześć większych (cztery w stallach, dwie w portalu) i sześć mniejszych (w stallach). One wiążą logicznie z nagrobkiem i gzymsy stall; zachowane zaś łuki, wycinki i pilastry wskazują, że główna część nagrobka (z dużymi kolumnami) była „zdublowana" wewnętrzną konstrukcją, gdzie na pilastrach i łukach leżało właściwe „cielo" nagrobka. Wymiary pozwalają umieścić tu jako podniebie wspomniane płyty z „blaszanym" ornamentem, gwiazdami i rozetami. Bezpośrednio na dużych kolumnach mógł leżeć jedynie cięższy gzyms z tryglifami fryzu i architrawem z „blaszanymi" ornamentami na części przedniej i rozetkami od spodu. Jeszcze jeden motyw można związać z ornamentacją geometryczną stall: fragment marmurowej płyty wmurowanej w nawie kościółka, ozdobiony geometrycznymi, dużymi, płaskimi kołami.



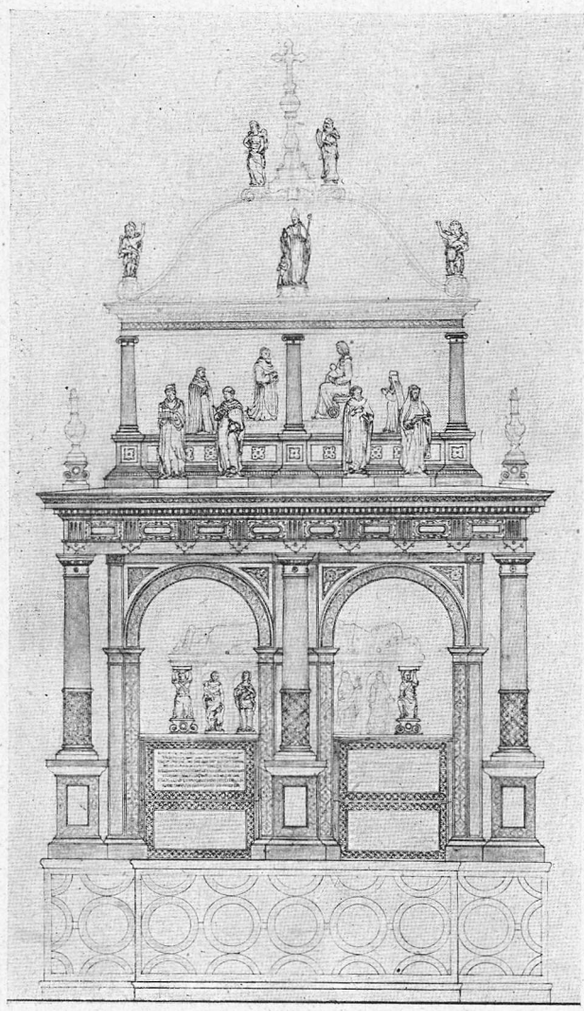
12. Nagrobek św. Jacka w kościele oo. dominikanów w Krakowie, rzut poziomy.
Rekonstrukcja Stefana Świszczowskiego.

Takie dedukcje historyka sztuki muszą jednak być poparte ścisłymi pomiarami i rysunkami architekta. Podjął się tego zadania inż. arch. Stefan Świszczowski. I oto z zachowanych elementów wzniósł na nowo jedyną możliwą, logiczną konstrukcję architektoniczną (fig. 12—16). Opis jego pracy podaję w dodatku do niniejszej rozprawy.

Stalle przechowały i figuralną część nagrobka. Jako punkt wyjścia posłużyła tu Madonna Jackowa, dotąd zupełnie odosobniona w krakowskiej rzeźbie renesansowej. Teraz znajduje rodzeństwo w alabastrowych figurkach, umieszczonych jak wypadło na stallach. Widzimy tu więc cztery stojące postacie kobiece, których atrybuty względnie gest wskazują, że są to Caritas (fig. 6), Spes (fig. 7), Prudentia (fig. 8)[1] i Temperantia (fig. 9). Rysy ich zaokrąglonych twarzy przypominają „mieszczańską Madonnę". Fałdy, choć starannie traktowane, nie wynikają logicznie z ruchu i kształtu ciała. Są tu te i tak samo jak u Madonny miękkie i nieżdecydowane. Tym czterem figurkom odpowiada i materiałem, stylem i rozmiarami postać stojąca dominikanina. Ta sama ręka wyrzeźbiła też cztery większe alabastrowe figurki, przedstawiające św. Katarzynę Sjeneńską (w cierniowej koronie, z księgą w ręku), postać dominikanina trzymającego kościół (zapewne św. Dominika) i dwie figurki mężczyzn w dominikańskich habitach. Ponieważ nie mają wyraźnych atrybutów (w rękach trzymają księgi), a liczba dominikańskich świętych w okresie kanonizacji św. Jacka nie była duża, można jedynie przypuścić, że przedstawiać mogły któregoś z pozostałych świętych: Tomasza z Akwinu, Wincentego Fereriusza albo mniej znanego Antonina. Piotra z Werony odnajdujemy aż dwa razy wśród klęczących alabastrowych figurek, identycznych w opracowaniu, a różniących się tylko szczegółami ubioru i pod względem wymiarów, zgodnych natomiast stylistycznie

[1] Przypomina ona raczej Kleopatrę z obnażonymi piersiami.

wyżej opisanymi. O tym, że jest to właśnie św. Piotr z Werony, świadczy przecięta czaszka. Identyczna prawie z wymiarami mniejszej postaci św. Piotra (fig. 10) jest alabastrowa figurka klęczącej matrony w renesansowym stroju (fig. 10).



13. Nagrobek św. Jacka w kościele oo. dominikanów w Krakowie, elewacja przednia.
Rekonstrukcja Stefana Świszczowskiego.

Dawniej w stallach umieszczona była jeszcze jedna figurka alabastrowa, wysokości 40 cm, przedstawiająca klęczącego mężczyznę w hiszpańskim stroju, z wysokim kapeluszem u stóp. Do r. 1939 rzeźba znajdowała się w Muzeum U. J. W czasie wojny przepadła niestety bez śladu. Jedynie w inwentarzu (nr 8454) zachował się rysunek i notatka [1].

W szczytach stall umieszczono alabastrowe rzeźby, przedstawiające patronów Polski: św. Stanisława i św. Wojciecha. W ten sposób mamy przed sobą niebo nie tylko dominikańskie, lecz i ogólnopolskie. Należy przypuścić, że do jednej należały kompozycji. Wreszcie trzeba wspomnieć o zbliżonych do Cnót aniołkach, dwu stojących i dwu klęczących. Klęczące podtrzymują na głowach imposty, na których obecnie nic nie spoczywa.

Wiele z tych rzeźb znamy z opisu Mucantego. Przede wszystkim Cnoty. Mamy przed sobą na przedniej części alabastrowej tumby Caritas (fig. 6), Spes (fig. 7) i wypełniającego wolne czwarte miejsce św. Jacka. Brak tylko Fides. Z tylnych figurek zachowały się Prudentia (fig. 8) i Temperantia (fig. 9). Mucante określa je jako wykonane w płaskorzeźbie („di rilievo"). Jeśli jednak stały blisko ściany tła, mogły wyglądać na bardzo wypukłe reliefy.

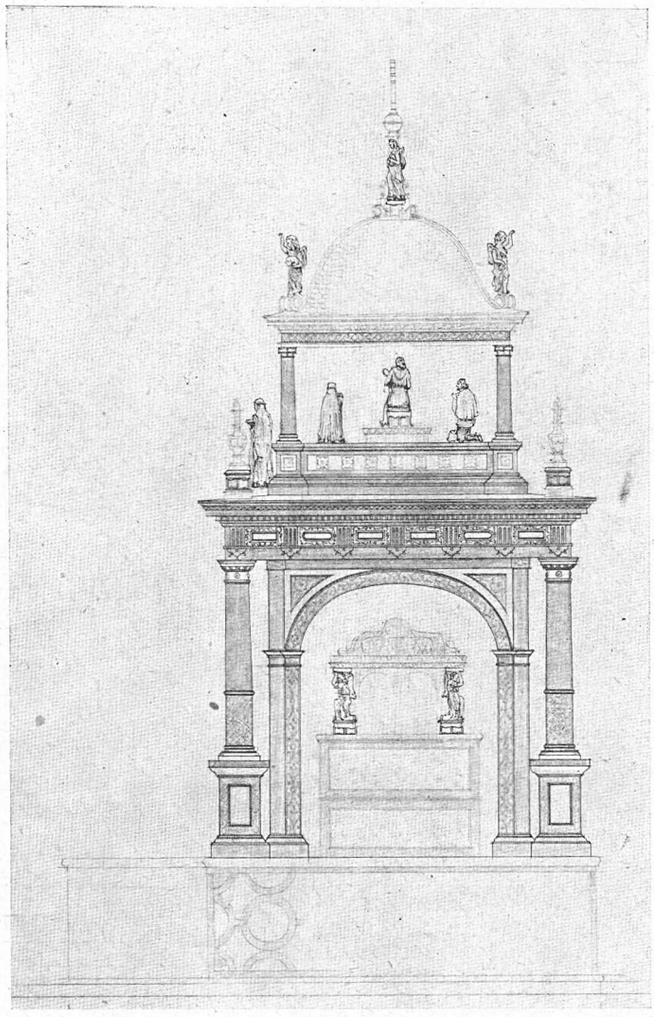
Czterej dominikańscy święci ze szczytu stall to święci stojący w wyższej części grobowca. Gdyby nie zaznaczenie Mucantego, że stoją z przodu, miałoby się ochotę umieścić ich z czterech rogów, nad dużymi kolumnami [2]. Aniołków z kopuły wolno nam szukać między stojącymi aniołkami stall i aniołkami obok Madonny Jackowej. Św. Stanisław i św. Wojciech mogli należeć do nierozpoznawalnych z powodu wysokości przez Mucantego figurek kopuły. Trudniejsza jest sprawa z innymi nie opisanymi figurkami, związanymi jednak niewątpliwie stylistycznie z resztą

[1] Zob. *Katalog wystawy zabytków z epoki Jana Kochanowskiego*, Kraków 1884, nr 62.

[2] Tak wyrysował ich inż. Świszczowski w swej perspektywicznej rekonstrukcji, jako jedną z alternatyw (fig. 15).

rzeźb. Przede wszystkim gdzie była umieszczona Madonna Jackowa? Mogła chyba tylko stać przed modlącym się na klęczkach św. Jackiem (fig. 11), zamiast krzyża. Aniołki zaś z impostami mogły tworzyć narożniki środkowej tumby z Cnotami. Na impostach spoczywałby górny gzyms tumby.

Klęcząca figurka damy (fig. 10) to chyba wymieniona we wierszu fundatorka, Katarzyna Wapowska. Jej miejsce to górna kondygnacja, za klęczącym św. Jackiem. Dlaczego jednak ma ona odpowiednik właśnie w św. Piotrze z Werony? I dlaczego ten przedstawiony jest dwukrotnie? Może dublet pochodzi z wykonania jakiegoś projektu mniejszego, zarzuconego na rzecz większego? Może to kopia wykonana do nagrobka Castellich? Za klęczącym Jackiem mogła być umieszczona cała gromadka orędowników i orantów. Mógł do nich należeć i klęczący młodzieniec w hiszpańskim stroju.



14. Nagrobek św. Jacka w kościele oo. dominikanów w Krakowie, elewacja boczna.
Rekonstrukcja Stefana Świszczowskiego.

Nie zachowała się niestety najważniejsza rzeźba pomnika: leżąca postać świętego Jacka. W stallach znajduje się jednak motyw, który może był z nią związany. Są to owe rzeźbione bloki z czarnego marmuru, stanowiące dziś przedziwny gzyms koronujący (fig. 3—5). Mogły to być dwa boki sarkofagu (fig. 16), bo taki sam motyw znamy choćby z piaskowcowego pomniczka nieznanej damy w krużgankach oo. dominikanów w Krakowie[1]. Nasuwa się więc przypuszczenie, że na takiej trumnie mógł leżeć bezpośrednio i nasz święty. Alabastrowa część z Cnotami umieszczona by wtedy była pod trumną. Jak jednak w takim razie tłumaczyć umieszczenie ramienia św. Jacka bezpośrednio pod leżącą postacią, w alabastrowej trumnie? Poza tym na bocznych częściach stall zachowały się jeszcze dwa fragmenty sarkofagowe, identyczne, z wyjątkiem braku listeczków pod gzymsem. Czy stanowiły one boki naszej trumny (wtedy brak listków tłumaczyć by trzeba jakąś fuszerką), czy należałyby razem z zachowaną trumną do jakiejś innej kompozycji o dwu sarkofagach? I tego nie da się

[1] *Pomniki Krakowa* II.

rozstrzygnąć. Dlatego podajemy dwa projekty rekonstrukcji, bez czarnej marmurowej trumny (fig. 13 — 15) i właśnie z nią (fig. 16)

Czy taka okazała konstrukcja ma analogie we współczesnych zabytkach? Mucante wspomina o rzekomym podobieństwie („come dicono") nagrobka z grobem św. Dominika w Bolonii. Podobieństwo to mogło jedynie polegać na ozdobieniu rzeźbą białej tumby (w Bolonii relief jest bardzo wypukły), na motywie czterech stojących z przodu świętych, na dużej liczbie rzeźbionych figurek i może na podobieństwie „kopuły" nagrobka krakowskiego do przykrycia i zwieńczenia grobu św. Dominika. W ten też sposób rekonstruujemy brakującą część. Konstrukcji jednak całości musimy szukać nie w Italii.

Stojące wolno mauzolea, kolumnowe lub pilastrowe, z leżącym zmarłym czy zmarłymi pod sklepieniem baldachimu, z klęczącymi postaciami na szczycie baldachimu (choć bez zdwojenia konstrukcji wyższym kolumnowym piętrem) spotykamy w nagrobkowej rzeźbie francusko-niderlandzkej. Kolebką ich jest Francja, z pierwowzorem, którym jest grobowiec Ludwika XII [1]. Ten typ odnajdujemy w znanym z rysunków nagrobku kardynała Duprat w Sens († 1535) [2] z różnobarwnego wątku, z czterema kolumnami, dalej w pomniku Franciszka I i Henryka II [3]. Nagrobki w Saint-Denis znał Cornelis Floris, kiedy tworzył nagrobek Krystiana III w Roeskilde w Danii, który znów był pierwowzorem halowych nagrobków krajów północnych [4]. Jest to wolno stojące mauzoleum z baldachimem wspartym na sześciu kolumnach zewnętrznych i pilastrach z łukami, dublującymi od wewnątrz kolumny. To samo widzimy na krakowskim pomniku. Pod baldachimem leży na wznak zmarły, na baldachimie klęczy. I tu, jak w nagrobkach francuskich, nie ma drugiego piętra kolumnowego. Ulubiony przez Florisa wątek pomnika w Roeskilde, ciemne marmury architektonicznych części, dochodzące do czerni, i białe rzeźby, przypominają grobowiec św. Jacka.

Niderlandzki jest więc zasadniczy schemat dominikańskiego grobowca, Florisowski jest wielobarwny wątek. Różnice wypłynęły najwidoczniej z chęci naśladowania Bolonii i jakichś miejscowych tradycji. Flamandzki jest też charakter płaskich, jak z drzewa czy blachy wycinanych ornamentów. Nie włoska i nie krakowska jest alabastrowa rzeźba figuralna.

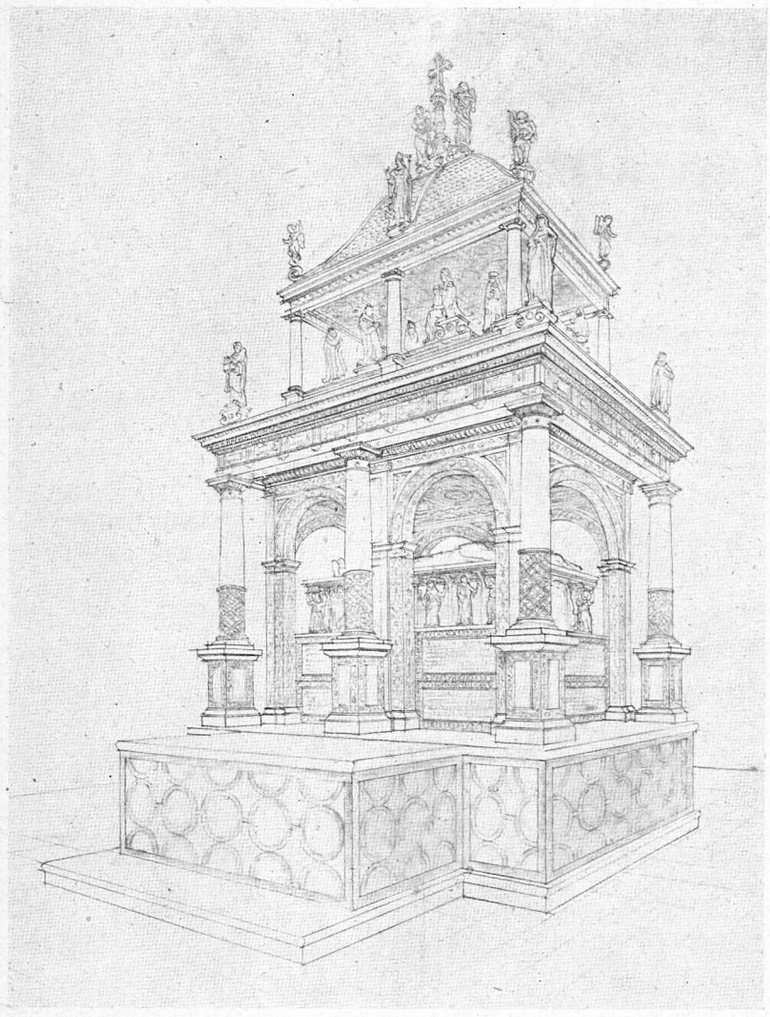
Na bloku czarnego marmuru z „blacharskim" ornamentem umieszczonym obecnie przy stallach, a pochodzącym z architrawu Jackowego nagrobka, jest wyryte pochodzenie rzeźbiarza: Leopoliensis (LEOPOLIEN FABRE CONSTRV). To samo mówi napis na zaginionej klęczącej postaci młodzieńca (IN FAB. LEOP.). Potwierdzają to analogie stylistyczne: kolumny większe o białych toskańskch kapitelach z rozetkami i o dolnej części otoczonej jakby siecią z wpisanymi gwiazdkami odnajdujemy w pomnikach Sieniawskich w Brzeżanach: Jana (po r. 1584) i w znaczonym monogramem H. H. pomniku Mikołaja i Hieronima (około 1582). Jest tam też na fryzie motyw fali, nb. bardzo pospolity, a na architrawie ornament „ślusarski". Wątek marmurowo-alabastrowy także wiąże te wszystkie zabytki. Łoziński [5] przypisał brzeżańskie pomniki Henrykowi Horstowi.

Mniejsze kolumienki nagrobka Mikołaja i Hieronima, choć żłobkowane, przypominają nasze mniejsze kolumienki jońskim porządkiem kapiteli. I tu charakter rzeźb dekoracyjnych jest flamandzki.

---

[1] Michel A., *Histoire de l'art* IV, 2, Paris 1911, s. 633 fig. 421. [2] Tamże s. 645 fig. 428. [3] Tamże s. 667 fig. 443 i s. 675 fig. 450. [4] Tamże V, 1, Paris 1912, s. 186 fig. 126. Thieme U. u. Becker F., *Allg. Lexikon d. bildenden Künstler* XII, Leipzig 1916 s. 122. [5] Łoziński *o. c.* s. 120, 122, fig. 60. Łoziński *o. c.* s. 113 wysuwa hipotezę, że stalle u św. Idziego są dziełem lwowianina Czapki (Hutte). Widzimy jednak ich podobieństwo do prac Horsta.

Także rzeźby figuralne naszego pomnika można by związać ze Lwowem. Lwowską rzeźbą renesansową zajmuje się w tej chwili dr Tadeusz Mańkowski, tu więc poprzestanę na krótkim stwierdzeniu: charakter nagrobka św. Jacka jest flamandzki, Florisowski,



15. Nagrobek św. Jacka w kościele oo. dominikanów w Krakowie.
Rekonstrukcja Stefana Świszczowskiego.

motywy jego przeszły przez środowisko lwowskie i są ponadto wzbogacone jakimiś reminiscencjami z grobu św. Dominika w Bolonii.

Dlaczego jednak o. Seweryn kazał ustawić właśnie taki flamandzki nagrobek, który w dodatku jako całość nie ma u nas analogii? Da się to łatwo wytłumaczyć, jeśli przypomnimy sobie jego wynurzenia: do Krakowa został sprowadzony z Gdańska. Gdańsk, jak wiemy, był razem z innymi hanzeatyckimi miastami jakby ekspozyturą sztuki Niderlandów. Ponadto właśnie tam w latach osiemdziesiątych w. XVI zaczęła się wielka flamandzka immigra-

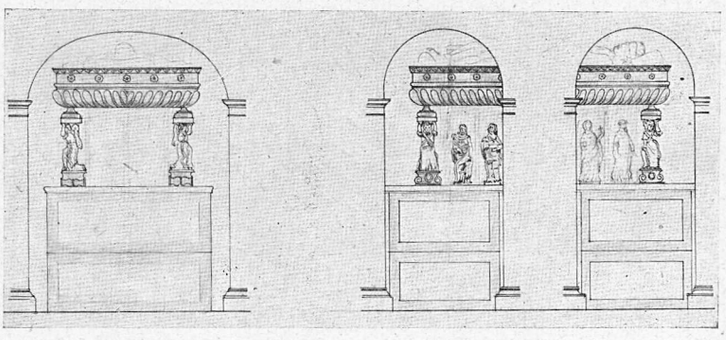
cja [1]. Seweryn musiał więc znać, jeśli już nie samych artystów, to przynajmniej modne rytowane wzory, musiał też słyszeć o artystycznych nowinkach. Miał też chyba kwalifikacje znawcy sztuki, skoro był specjalnie sprowadzony przez prowincjała do prowadzenia prac w Krakowie. Według jego też wskazówek musiał model wykonać lwowski flamizujący artysta. Wiemy przecież, choćby z prac Mańkowskiego, jak ważną rolę w powstaniu dzieła sztuki odgrywał kierownik „fabryki", fundator i mecenas. Do samochwalstw więc o. Seweryna musimy dorzucić jeszcze jedną, bezstronną już pochwałę. Był on niewątpliwie jednym z propagatorów sztuki niderlandzkiej w Polsce, i to sztuki wysokiej naprawdę klasy.

DODATEK

STEFAN ŚWISZCZOWSKI

REKONSTRUKCJA NAGROBKA ŚW. JACKA

Wiemy, że części dawnego pomnika św. Jacka utopione są w dzisiejszych stallach w kościele św. Idziego. Jak je złożyć i jakie określają one wymiary dla grobowca? Sprawa kolumn jest jasna. Również trzeba przypuścić, że dwa fryzy, choć na pozór różne, ale charakterem wykonania, dekoracją i materiałem zgodne z resztą, pochodzą z tego samego pomnika. Pierwszy — to fryz z tryglifami i metopami, stanowiący dziś podstawę małych kolumn; drugi — to fryz ponad tymi kolumnami, wypełniony kwadratowymi rozetami. Fryz pierwszy stanowił niewątpliwie fryz belkowania dużych kolumn. Zachowały się też z niego narożniki tryglifowe, stanowiące dziś podstawę figurek na szczycie stall i przynależny architraw z wycinanym jak z blachy ornamentem i śladami rozet u spodu. Jeśli powtórzymy czterokrotnie odstęp motywów fryzu z tryglifami, otrzymamy rozstaw kolumn: 1·76 m (fig. 12). Rozstaw ten zgadza się zarówno z odtworzeniem stropu nad niższą częścią pomnika (motyw powtarza się tu w dwu rzędach czterokrotnie), jak i z wielkością tablic z napisami o wymiarach 0·90 × 0·485 m, które musiały się mieścić w wewnętrznej arkadzie i stanowiły cokół tumby. Wymiar arkad wewnętrznych jest również określony zachowanymi pilastrami i trójkątami przyarkadowymi. Trójkąty są różnej wielkości, ale ich materiał i technika wykonania bez wątpienia wskazują na przynależność do tej samej kompozycji. Jeden z nich, o wymiarach 0·25 × 0·25 m, pochodzi z dłuższego boku pomnika, drugi nie symetryczny, o wymiarach 0·28 × 0·38 m, należy do boku krótszego.



16. Nagrobek św. Jacka w kościele oo. dominikanów w Krakowie, sarkofag, alternatywa II.
Rekonstrukcja Stefana Świszczowskiego.

Gdzie znajdował się fryz drugi? W odtworzeniu zastosowałem go do cokołu drugiego piętra kolumnowego (fig. 13, 14), a nie do fryzu nad kolumienkami, bo są one zbyt słabe, żeby udźwignąć taką ciężką kamienną konstrukcję. Natomiast nadaje się tam lżejszy fryz z motywem fali. Wnioskować też wolno, że kopuła wykonana była z drzewa. Że cokół kolumn wyż-

[1] Dehio G., *Geschichte der deutschen Kunst* III, Berlin 1926, s. 217.

szego piętra musiał być ozdobny, dowodzi fakt ustawienia na całym piętrze dużej ilości posążków, co by nie harmonizowało z surowymi płaszczyznami architektonicznymi. Do dekoracji części najniższej, ołtarzowej, użyłem motywu geometrycznego, wmurowanego dziś w ścianę nawy kościoła św. Idziego.

Wymiar krótszego boku pomnika ustaliłem, przyjmując powtarzanie się motywu podniebia głównej kondygnacji po stronie krótszej dwa razy, po dłuższej cztery razy. Jeśli to wyrysujemy, okaże się, że boczny rozstaw kolumn wynosił około 2·6 m, co odpowiada dokładnie szerokości sześciu metop i sześciu tryglifów. Zgadza się też z wymiarami zachowanych, niestety tylko fragmentarycznie, arkad nad stallami. Czworoboczną kopułkę odtworzyłem dowolnie, nie ma bowiem odnośnie do niej żadnych danych, poza lakoniczną wzmianką Mucantego.

W jednej z alternatyw ustawiłem cztery wielkie figury dominikańskich świętych ponad narożnymi kolumnami (fig. 15). Choć tekst wyraźnie mówi o ich ustawieniu z przodu nagrobka, byłoby to po pierwsze błędem kompozycyjnym, po drugie figury zasłaniałyby wtedy środkową grupę adoracji, po trzecie byłoby dziwne, gdyby tak ważne i reprezentacyjne, miejsce zajmowały wazony, przy wielkim bogactwie, żeby nie powiedzieć przeładowaniu nagrobka rzeźbiarską dekoracją.

Najbardziej wątpliwą częścią mojej rekonstrukcji jest, obok kopuły, jej podstawa. Nie ma o niej żadnej wyraźnej wzmianki w opisie, a motyw, jaki jest wmurowany w ścianę północną kościoła św. Idziego, a którego użyłem do rekonstrukcji, mógł pochodzić z jakiegoś innego zabytku. Ponieważ starałem się o ile możliwości najmniej wkładać nieuzasadnionej fantazji, wrysowałem go w cokół, stosując tylko jeden motyw w formie możliwie najprostszej.

Ponad fryzem stall znajduje się gzyms z motywem przypominającym wole oczy, z pasem zdobnym w rozetki i ze zwieńczeniem z listków (fig. 3—5). Gzyms ten mógł stanowić spód trumny z leżącą figurą św. Jacka (jak w alternatywie rekonstrukcji części środkowej, fig. 16), albo też mógł być użyty w belkowaniu głównej części nagrobka (jak go wrysowałem w perspektywicznej rekonstrukcji, fig. 15).

Pomnik był na prawdę pierwszorzędnym dziełem sztuki i gdyby istniał, byłby zapewne wymieniany jako jedna z pereł polskiego renesansu. Rozdzielony między stalle i portale kościoła św. Idziego, jeszcze wywiera duże wrażenie. Jest tyle jego części zachowanych, że byłoby możliwe zrekonstruować go i ustawić w jakim zabytkowym wnętrzu, choćby nawet w kościele św. Idziego, co stanowiłoby niewątpliwie wielką atrakcję. Same zaś stalle kościółka można by ponownie złożyć z pozostałych fragmentów architektonicznych i rzeźbiarskich, nie wchodzących w skład pomnika.

LE TOMBEAU DISPARU DE SAINT HYACINTHE À L'ÉGLISE DES DOMINICAINS DE CRACOVIE

Lors de la canonisation du saint Hyacinthe les dominicains de Cracovie lui élevèrent en 1545 une chapelle et un tombeau auprès de leur église. Ensuite, en 1581—83, ils élargirent considérablement la chapelle en y installant un nouveau tombeau. Mais cette oeuvre ne leur paraissait pas encore assez représentative, ils ornèrent donc en 1618 la chapelle de nouvelles décorations et y mirent, après l'année 1629, un tombeau pour la troisième fois. Le tombeau présent, fait par Balthazar Fontana, vient de l'époque vers 1700.

L'étude présente concerne le tombeau de 1583 qui semblait être disparu sans laisser de trace. Cependant un examen rigoureux des documents imprimés — à savoir les traités: de Thomas de Syczów, du père Sévérin, qui dirigeait la construction de la chapelle et du tombeau, et du prieur Grodzicki — documents

connus, mais dont les investigateurs précédents ont tiré parti à un dégré trop restreint, ainsi que, et surtout, l'examen de la description du tombeau de Jean-Paul Mucante datée de 1596, extrêmement détaillée et qui n'a pas encore été publiée, permettent de reproduire l'image d'un tombeau isolé, sculpté en marbre noir et en albâtre. Le monument se composait de quatre parties principales: l'autel et au-dessus, l'étage principal soutenu de six colonnes, où, sur un socle orné de huit tableaux couverts d'inscriptions latines rimées (fig. 1), se trouvait un sarcophage en albâtre, entouré de sculptures représentant les vertus cardinales et théologiques ainsi que la figure de saint Hyacinthe; la statue de ce dernier reposait aussi sur le sarcophage. Au-dessus de cet étage s'élevait un autre étage soutenu de colonnes, semblables aux précédentes, mais plus petites, sous un plafond à caissons, au-dessous duquel saint Hyacinthe était figuré encore une fois, probablement à genoux avec d'autres saints et saintes de l'ordre dominicain. La coupole qui couronnait le monument entier, était ornée d'une croix et de différentes figures.

Les parties architectoniques et sculpturales du tombeau démonté de saint Hyacinthe ont été retrouvées par l'auteur dans l'église de Saint-Gilles et dans l'église dominicaine à Cracovie. Les stalles (fig. 3—5) ainsi que les parties de portails de l'église de Saint-Gilles sont composés des éléments du tombeau de saint Hyacinthe (on y trouve aussi des éléments sculptés provenant d'autres compositions et d'autres matériaux). Outre les colonnes et l'entablement correspondants on trouve des pilastres qui proviennent incontestablement du même ensemble et des éléments d'arcs qui laissent supposer que la partie principale à colonnes du tombeau était doublée de l'intérieur par des arcades. Les stalles sont ornées par les figures en albâtre réprésentant: les saints de l'ordre dominicain, les vertus théologiques et cardinales (fig. 6—9) et les petits anges. Ces figures nous sont connues de la descripiton de Mucante. Dans les mêmes stalles se trouvent des figures du même style qui représentent une dame à genoux, saint Pierre de Vérone (fig. 10) et les figures de saint Adalbert et saint Stanislas représentés debout. La figurine d'un jeune homme à genoux en costume espagnol qui provenait aussi de ces stalles, et qui jusqu'en 1939 faisait partie des collections de l'Université Jagellone, est malheureusement disparue pendant la dernière guerre. Bien que la description de Mucante n'en parle pas, il nous est permis d'admettre que ces figures agenouillées étaient primitivement placées derrière la figure agenouillée de saint Hyacinthe (fig. 11) dans l'étage supérieur de son tombeau. De telles représentations des personnages en prière étaient alors fort répandues. Les saints Adalbert et Stanislas pouvaient facilement appartenir aux nombreuses figurines omises dans la description de Mucante.

Dans l'église dominicaine se trouvent: la figure de Notre-Dame dite „de Hyacinthe", dont le style la rattache aux figurines de Saint-Gilles, et qui pouvait être l'objet de l'adoration de saint Hyacinthe, deux petits anges (fig. 2) qui ornaient la coupole, et un tableau avec une inscription latine rimée (fig. 1).

Grâce à la reconstruction du tombeau (fig. 12—16) par l'architecte Stefan Świszczowski on est en état de se rendre bien compte de la composition du tombeau de saint Hyacinthe.

Les parties particulières du tombeau se rattachent à l'art de la Renaissance pratiqué à Lwów, et représenté surtout par les tombeaux de Brzeżany, attribués au sculpteur Henri Horst. Le fait que le tombeau de Saint Hyacinthe vient des ateliers de Lwów est confirmé par les inscriptions sur la partie de l'architrave des stalles conservées dans l'église de Saint-Gilles, ainsi que sur la figurine du jeune homme transportée jadis au Musée de l'Université de Cracovie.

Malheureusement, les deux principales figures, celles de saint Hyacinthe, n'ont pas été conservées, de même que la coupole du tombeau. Il est permis de supposer que cette dernière était en bois. Mucante mentionne la prétendue ressemblance du tombeau de Cracovie à celui de saint Dominique à Bologne. Mais cette ressemblence ne saurait par concerner que, tout au plus, la manière de mettre les sculptures sur les parois latérales du sarcophage et la grande quantité de figures sculptées, dont le monument était orné et enfin peut-être encore la forme rectangulaire de la coupole. Ainsi donc l'ing. St. Świszczowski imite dans sa reconstruction du tombeau de saint Hyacinthe la coupole du tombeau de Bologne.

Nous retrouvons dans les tombeaux français de l'époque de la Renaissance le prototype du monument de saint Hyacinthe avec son schème du mausolée isolé, à colonnes et arcades, la figure du mort étendue sous un baldaquin monumental, sa figure représentée encore une fois à genoux sous la coupole. Ce schème était répandu dans les pays du Nord de l'Europe grâce au tombeau de Roeskilde, oeuvre de Cornelis Floris. C'est à ce monument que notre tombeau ressemble le plus, entre autres aussi par l'emploi des matériaux de couleurs. Mais il diffère du groupe franco-flammand par son deuxième étage à colonnes et par sa coupole. Malgré tous les emprunts c'est une oeuvre originale, transformée par le goût polonais.

ADAM BOCHNAK

KOŚCIÓŁ ŚŚ. PIOTRA I PAWŁA W KRAKOWIE I JEGO RZYMSKI PIERWOWZÓR ORAZ ARCHITEKT KRÓLEWSKI JAN TREVANO

Jakkolwiek kościół św. Piotra [1] w Krakowie doczekał się specjalnej monografii fachowego historyka sztuki, ogłoszonej drukiem przed niespełna czterdziestu laty [2], i chociaż jej autor powrócił w parę lat później do tego samego tematu w cennej rozprawie o barokowych kościołach Krakowa [3], to jednak historia powstania tej pierwszej w Polsce budowli barokowej i sprawa genezy jej form architektonicznych nie jest jeszcze w zupełności wyświetlona. Zadaniem niniejszej pracy jest wskazanie tych niejasnych jeszcze punktów w dotychczasowych opracowaniach i w miarę możności ich wyjaśnienie. Przy sposobności poruszę niektóre zagadnienia łączące się z kościołem św. Piotra przez osobę architekta, który zadecydował o dzisiejszej postaci tej świątyni.

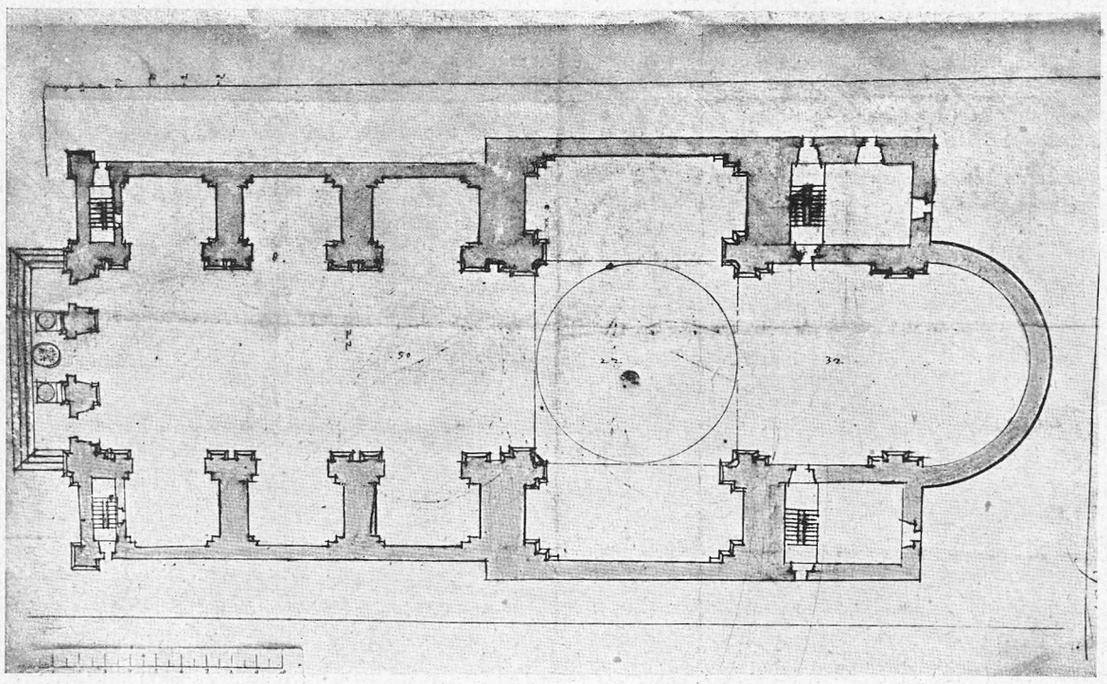
I. HISTORIA BUDOWY KOŚCIOŁA ŚW. PIOTRA W KRAKOWIE

Kościół św. Piotra zawdzięcza Kraków jezuitom, zakonowi założonemu w Hiszpanii przez św. Ignacego Loyolę, a zatwierdzonemu przez papieża Pawła III w r. 1540. Powstanie tego zakonu wiąże się z kontrreformacją, wielkim prądem religijnym, mającym na celu przywrócenie jedności w chrześcijaństwie zachodnim, zerwanej przez wystąpienie Lutra i jego następców. Nad reformą Kościoła katolickiego obraduje w latach 1545—68 sobór trydencki, stara się uratować dla katolicyzmu jeżeli nie wszystkich dawniejszych wyznawców, to przynajmniej gorliwszych i bardziej wartościowych. Przyjęcie względnie odrzucenie nowo sformułowanego wyznania wiary, *credo* soboru trydenckiego, rozstrzyga o przynależności do Kościoła katolickiego, względnie o wystąpieniu z niego. Granica między Kościołem powszechnym a zwalczającymi go — i siebie nawzajem — wyznaniami odszczepieńczymi, dotychczas nie zawsze wyraźna, staje się teraz jasna i precyzyjna.

Dużą rolę w dziele reformy kościelnej odegrał biskup warmijski Stanisław Hozjusz, zaszczycony godnością kardynalską i funkcją przewodniczącego jednej z sesyj soboru try-

Praca niniejsza była przedstawiona na posiedzeniu Wydziału Filologicznego Polskiej Akademii Umiejętności dnia 14 kwietnia 1947.

[1] Kościół, o którym mowa, nosi wezwanie śś. Piotra i Pawła, co uwzględniłem w tytule niniejszej pracy. W tekście nazywam go w skróceniu kościołem św. Piotra, zgodnie ze zwyczajem krakowskim. [2] Klein F., *Kościół śś. Piotra i Pawła w Krakowie* (Rocz. Krak. XII, 1910, s. 23—57). [3] Klein F., *Barokowe kościoły Krakowa* (Rocz. Krak. XV, 1913, s. 115—6 i 132—3).



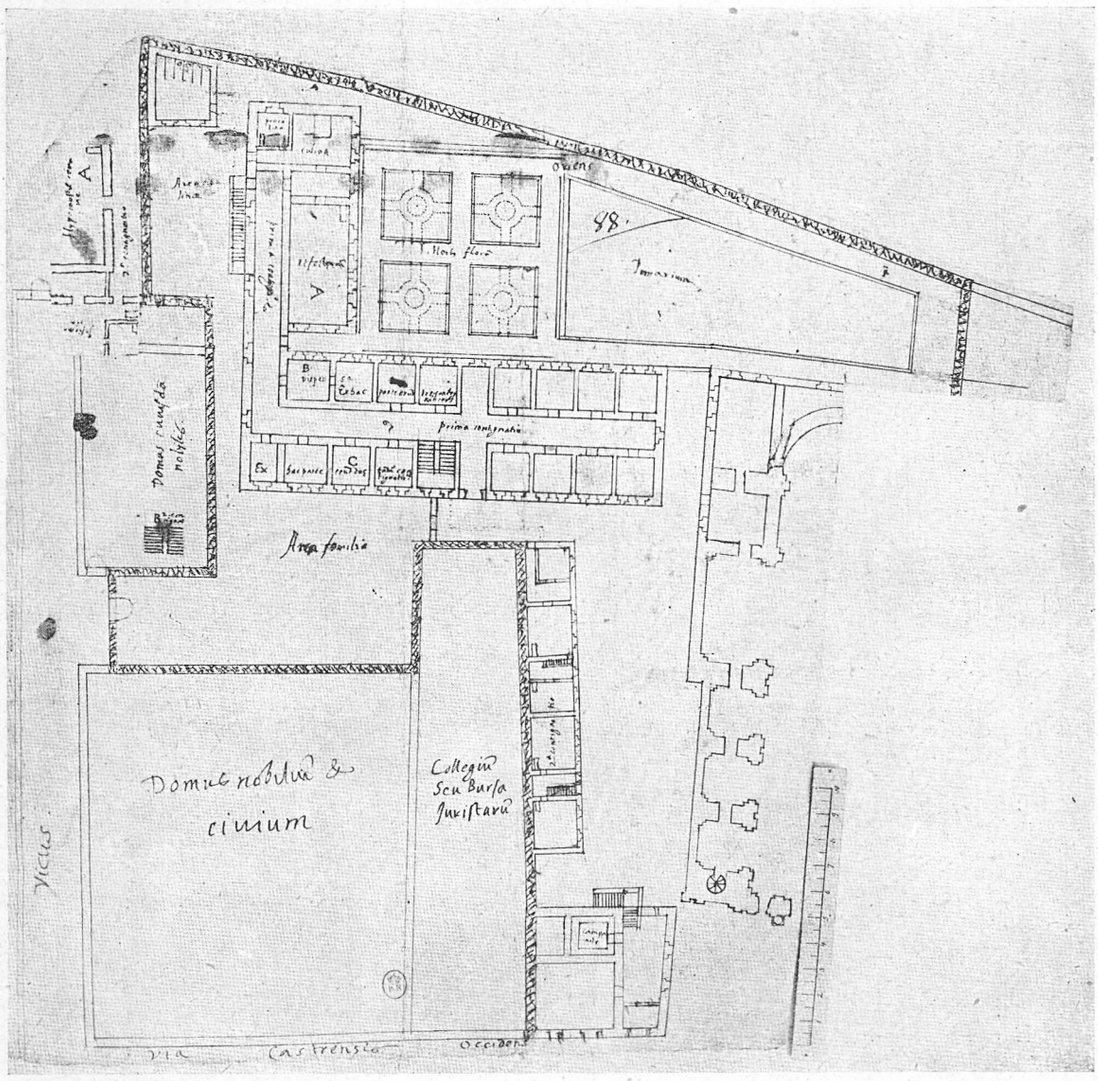
1. Modellum templi futuri Cracoviensis Soc. Jesu 29 Novembris 1596.
Paryż, Biblioteka Narodowa.

denckiego, a następnie prezes Kolegium Propagandy Wiary. On to sprawił, że Polska oficjalna po silnych wahaniach stanęła ostatecznie w obozie katolickim. Zygmunt August, który poprzednio zdradzał skłonności nowinkarskie, na sejmie w Parczewie dnia 7 sierpnia 1564 przyjął z rąk Hozjusza księgę ustaw trydenckich bez żadnych zastrzeżeń. Kler polski przyjął ją urzędowo dopiero w r. 1577, ponieważ niektóre postanowienia soborowe, np. takie, by beneficjariusz mieszkał tam, gdzie ma beneficjum, tj. by nie ograniczał się do pobierania dochodów i nie wysługiwał się w pełnieniu obowiązków zastępcą, lub że nie wolno w jednych ręku łączyć kilku beneficjów, godziły właśnie w jego dotychczasową praktykę[1].

Równocześnie ze skłonieniem króla do opowiedzenia się za postanowieniami soboru trydenckiego, więc w r. 1564, sprowadził Hozjusz do swej diecezji nową organizację zakonną, jezuitów, i osadził ich w Brunsberdze. Członkowie Towarzystwa Jezusowego, składający oprócz ślubów zakonnych także ślub bezwzględnego posłuszeństwa papieżowi, odegrali w epoce kontrreformacji olbrzymią rolę: oni to głównie nawracali odpadłych od jedności kościelnej i utwierdzali w wierze tych, co się zachwiali. Cieszyli się też niezwykłym poparciem sfer katolickich, z drugiej jednak strony towarzyszyła im nienawiść obozu protestanckiego.

Do Krakowa przybyli jezuici w r. 1582 i dnia 5 lutego 1583 objęli w posiadanie kościół św. Barbary, urządzając w sąsiadujących z nim zabudowaniach dom profesów, równocześnie zaś założyli nowicjat przy kościele śś. Macieja i Mateusza, stojącym u wylotu ulicy Żydowskiej, tj. na rogu dzisiejszej ulicy św. Tomasza i placu Szczepańskiego, a nadto osiedlili się przy pobliskim kościele św. Szczepana, który zatrzymali w swym posiadaniu do r.

[1] Konopczyński W., *Dzieje Polski nowozytnej* I, Warszawa—Kraków 1936, s. 113—4.

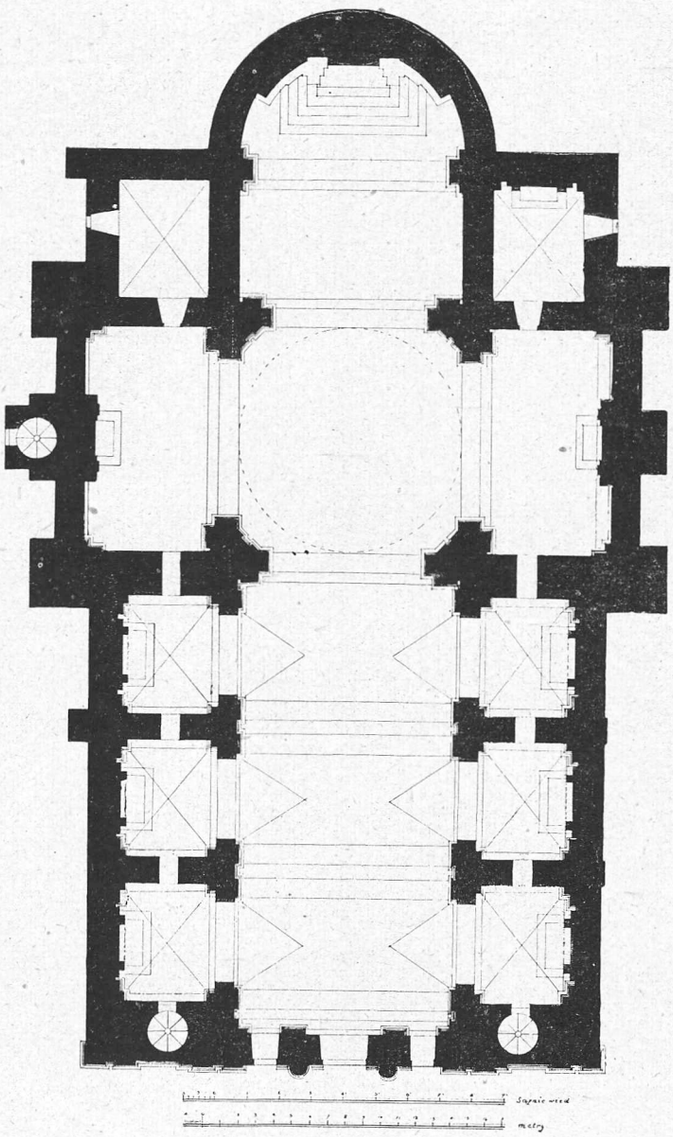


2. Idea Domus Professae Cracoviae facta et relicta a P. Gurson dum in Hispaniam proficisceretur. Paryż, Biblioteka Narodowa.

1732 [1]. Nie poprzestali jednak na tych trzech gotyckich świątyniach, lecz niebawem zaczęli myśleć o nowej siedzibie przy nowym zupełnie kościele, w którym by się dało rozwinąć propagandę religijną na wielką skalę. Wszystko to świadczy o wielkiej ekspansywności nowego zgromadzenia zakonnego, a zarazem o poparciu ze strony czynników decydujących.

Już w latach 1593—4 rozważają jezuici na zgromadzeniach prowincjonalnych w Pułtusku sprawę budowy nowej siedziby w Krakowie [2]. Doprowadzeniem do skutku tych ambit-

[1] Pruszcz P. H., *Kleynoty stołecznego miasta Krakowa albo kościoły y co w nich iest widzenia godnego y znacznego*, Kraków 1745, s. 57, 37, 36; Załęski S., *Jezuici w Polsce* IV, Kraków 1905, s. 283, 459. [2] Załęski *o. c.* s. 743.



3. Rzut poziomy kościoła św. Piotra w Krakowie, stan obecny. *Podług zdjęcia F. Pokutyńskiego.*

nych planów zajął się ks. Garcia Alabiano, od r. 1578 profesor, od roku zaś 1585 drugi po Piotrze Skardze rektor Akademii Wileńskiej, który jako spowiednik biskupa wileńskiego Jerzego Radziwiłła przeniósł się do Krakowa po objęciu przezeń krakowskiej stolicy biskupiej w r. 1592. Alabiano został w Krakowie prepozytem domu profesów przy kościele św. Barbary. Za jego to radą zwrócili się jezuici do biskupa Radziwiłła z prośbą o przyjęcie obowiązków fundatora nowego kościoła [1]. Mimo pierwotnej zgody Radziwiłł starał się wycofać z tej sprawy, wobec czego trzeba było szukać innego dobroczyńcy: delegacja jezuitów w osobach Piotra Skargi i Bernarda Golińskiego, spowiednika królewskiego, zwróciła się z tą propozycją do Zygmunta III. Po namyśle król w dniu 17 października 1595 obiecał kościół i kolegium ufundować, o czym Skarga na zlecenie królewskie zawiadomił w dwa dni później generała zakonu, księcia Klaudiusza Aquaviwę, zapowiadając zarazem, że przełożony domu profesów przy kościele św. Barbary ks. Alabiano prześle do Rzymu plany budowli, wykonane przez włoskiego jezuitę Józefa Britiusa i przez siebie, z prośbą o zatwierdzenie, zmianę lub zarządzenie wykonania innych [2]. Dla uniknięcia nieporozumień przytaczam oryginalny tekst łaciński: »Habetur iam hic forma structurae secundum loci illius dispositionem confecta a M. Iosepho et Rev. P. Garcias, quam Vestrae Reverendae Paternitati, puto, mittet

[1] Garcia Alabiano, Hiszpan, urodzony w Taracona w r. 1549, wstąpił do zakonu jezuitów w r. 1567. Z Polski wyjechał po 22-letnim pobycie w r. 1599, udając się z kardynałem Radziwiłłem do Rzymu na jubileusz. Po śmierci kardynała, zaszłej w Rzymie w czasie uroczystości jubileuszowych, Alabiano wrócił do Hiszpanii, gdzie objął stanowisko rektora w Saragosie. Tam zmarł w r. 1624. Był to jeden z najwybitniejszych cudzoziemskich jezuitów działających w Polsce w w. XVI. Zob. Bednarski S., *Alabiano Garcia* (Polski słownik biograficzny I, Kraków 1935, s. 40). [2] List Piotra Skargi do generała zakonu Klaudiusza Aquaviwy ogłosił *in extenso* i w fotograficznej reprodukcji Klein F., *Kościół śś. Piotra i Pawła w Krakowie*, s. 51, 40 fig. 26.

4. Fasada kościoła św. Piotra w Krakowie.
Fot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

P. Garcias, ut approbetur, vel emendetur, vel alia nova firmetur«, dotychczas fałszywie tłumaczony [1]. Wynika zatem z listu Skargi do Aquaviwy, że ks. Garcia Alabiano był także

[1] Klein *o. c.* s. 36 tak ten tekst tłumaczy: »Niech ma już taką formę budowy, zastosowaną do położenia miejsca, zrobioną przez M(agistra) Józefa, którą, jak sądzę, pośle o. Garcias Waszej Przewielebności, aby ją zatwierdził, poprawił, lub inną nową kazał zrobić«. Poprawny przekład mógłby brzmieć tak: »Mamy już tu plan budowli, wykonany odpowiednio do położenia tej parceli przez magistra Józefa i wielebnego o. Garciasa, który Waszej Ojcowskiej Wielebności prześle, jak sądzę, o. Garcia celem zatwierdzenia, poprawienia, lub sporządzenia nowego«. Ks. Jan Poplatek T. J. zechce przyjąć

architektem lub przynajmniej po dyletancku zajmował się architekturą i że on obok Britiusa jest współautorem pierwszych planów kościoła św. Piotra. Szczegół to nowy, dotychczas zarówno w historii budowy krakowskiej świątyni jezuitów jak i w żywocie Alabiana nie zauważony.

Za królewskie pieniądze zakupili jezuici od kasztelana Ocieskiego, od Marcina Stadnickiego i do klarysek grunta przy ulicy Grodzkiej [1], a miejsce to spodobało się bardzo królowi, który — jak pisze Skarga — spoglądając na nie ze swego zamku, snuł w myśli projekty budowli. »Locus ille placet multum ipsius Maiestati et ex sua arce illum saepius prospectans, varias in mente aedificationis disponit formas« [2]. W jesieni 1596 zwieziono materiał budowalny, a 23 czerwca roku następnego kardynał Radziwiłł uroczyście położył kamień węgielny pod nową budowlę. Przy tej sposobności wybito w srebrze i złocie medal z następującym, bardzo już barokowym napisem. Wokół popiersia królewskiego czytamy: SIGISMVNDVS · III · POL[ONIAE] · ET SVEC[IAE] · REX POTENT[ISSIMVS] · AN[NO] · REG[NI] · POL[ONIAE] · X · SVEC[IAE] · IV; po drugiej zaś AD DEI OPT[IMI] MAXI[IMI] GLORIAM SOCIETATI IESV M · D · XCVII. DEVS REGI TRIBVIT REGNV[M] REX DEO STATVIT TEMPLVM. SIC DEVS IN COELIS HONORAT REGEM, SIC REX IN TERRIS HONORAT DEV[M] [3].

Kierownictwo budowy objął ów Józef Britius [4], który wraz z Alabianem wykonał projekt, wspomniany w liście Skargi do generała zakonu. Urodzony w Massa Maritima w r. 1538, wstąpił w r. 1560 do zakonu jezuitów, w r. 1590 przebywał w Weronie, zdaje się w związku z robotami budowlanymi w tamtejszym klasztorze. W latach 1591—5 budował według własnych planów kościół i klasztor jezuitów w Jarosławiu, skąd w r. 1595 przybył do Krakowa na stanowisko kierownika zamierzonej budowy kościoła św. Piotra. Budowę tę prowadził do r. 1599, mieszkając w kolegium św. Barbary, po czym przeniósł się do Niemiec, następnie do Włoch i w r. 1604 zmarł w Rzymie [5]. Następcą jego został w Krakowie również jezuita, Jan Maria Bernardoni [6]; urodzony w r. 1540 lub 1541 w Como, wstąpił do zakonu około r. 1563, w r. 1573 był zatrudniony przy budowie kolegium jezuickiego w Neapolu, następnie czynny na Sardynii. Do Polski przysłany został około r. 1582 celem budowy nowych kolegiów i kościołów jezuickich. Pracował przy budowie kolegium i kościoła w Kaliszu (1588—95) i w Nieświeżu (1582—99), odbudował kościół brygidek w Gdańsku. Ostatnim jego dziełem jest pierwotny kościół bernardynów w Kalwarii Zebrzydowskiej. Obydwaj widocznie nie byli zbyt tęgimi architektami, skoro pierwszy porobił błędy w obliczeniu wytrzymałości fundamentów kościoła krakowskiego, a drugi ich przez lat sześć nie zauważył. Wyszły one na jaw dopiero w chwili, gdy już zaczęto mury nakrywać dachem. Musiano mury rozbierać, fundamenty wzmacniać i pogłębiać, a wśród tych robót Bernardoni zmarł w r. 1605. Pochowany u św. Barbary w Krakowie [7].

Nasuwa się pytanie, podług jakich planów budowali kościół św. Piotra Britius i Bernardoni: czy podług tych, które wykonał Britius wspólnie z Alabianem, a które Alabiano w r. 1595 przesłał generałowi Aquaviwie do Rzymu celem zatwierdzenia, poprawienia, względnie

uprzejme podziękowanie za zwrócenie mi uwagi na okoliczność, że »P. Garcias«, wymieniony w liście Skargi do Aquaviwy, to ks. Garcia Alabiano.

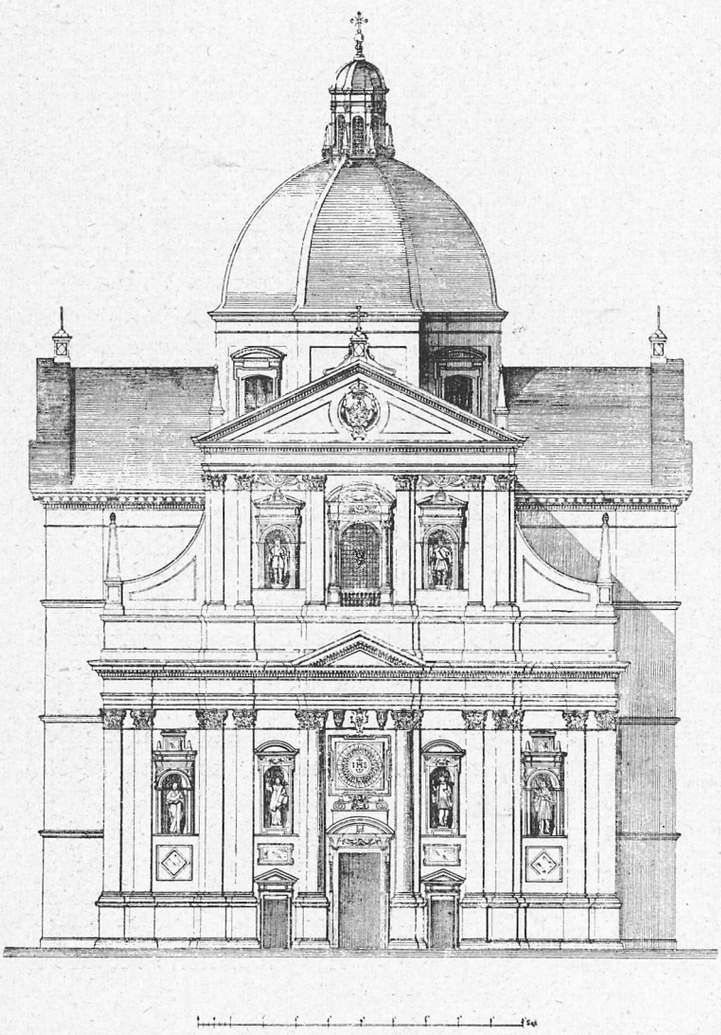
[1] Wielewicki J., *Dziennik spraw domu zakonnego oo. jezuitów przy kościele św. Barbary w Krakowie* (Scriptores rerum Polonicarum IV, Kraków 1881, s. 266—7). [2] List Piotra Skargi do generała zakonu Klaudiusza Aquaviwy, *l. c.* [3] Wielewicki *o. c.* s. 266—7; reprodukcję medalu podaje Klein, *Kościół śś. Piotra i Pawła w Krakowie*, s. 37 fig. 23. [4] Wielewicki *o. c.* s. 268. [5] Klein *o. c.* s. 45. [6] Wielewicki *o. c.* s. 268. [7] Klein *o. c.* s. 45—6; Bednarski S., *Bernardoni Jan Maria* (Polski słownik biograficzny II, Kraków 1936, s. 461—2); zob. też Załęski *o. c.* s. 749—50.

wykonania nowych, tj. czy je generał zatwierdził, czy też może kazał sporządzić nowe. W Bibliotece Narodowej w Paryżu (Hd 4 a [II] nr 90 — Acta Societatis Jesu, Historia Sociatatis 152, II 1, 90) zachował się rzut poziomy kościoła (fig. 1), opatrzony podpisem: »Modellum templi futuri Cracoviensis Soc. Jesu 29 Novembris 1596«. Data, o rok z górą późniejsza od listu Skargi do Aquaviwy, wyklucza możliwość, by to był plan Britiusa i Alabiana. Przeciw tej możliwości przemawia i zupełna niezgodność tego planu z planem Britiusowego kościoła jezuitów w Jarosławiu, bo gdy tam mamy budowlę niezdecydowaną, w kształcie krzyża raczej greckiego, z kopulastymi sklepieniami na dwóch kaplicach odgrywającgch rolę naw bocznych i z ciężkim sklepieniem krzyżowym na przecięciu się nawy głównej z poprzeczną, to plan z r. 1596 jest zupełnie nowoczesny, wyraźnie rzymski, opiera się bowiem o plan kościoła del Gesù, głównej świątyni jezuitów w Wiecznym Mieście. Nie mógł też plan z r. 1596 wyjść spod ręki Bernarnardoniego, który pracował w Nieświeżu już od r. 1582, bo kościół nieświeski jest tylko nieudolnym i bynajmniej nie wiernym naśladownictwem kościoła del Gesù, a druga w Polsce jezuicka budowla tego architekta, kościół kaliski, bez transeptu i bez kopuły, w ogóle nic nie ma wspólnego z rzymską świątynią jezuitów. Nie pozostaje zatem nic innego, jak plan z r. 1596 uznać za wykonany w Rzymie.

Nie jest to jednak jedyny plan kościoła św. Piotra, pochodzący z czasu jego budowy. I drugi (fig. 2) znajduje się w Bibliotece Narodowej w Paryżu (Hd 4 a [II] nr 88 — Acta Societatis Jesu, Historia Societatis 152, II 1, 88). Opatrzony jest napisem: »Idea Domus Professae Cracoviae facta et relicta a P. Gurson dum in Hispania[m] proficisceretur« oraz na odwrociu: »Domus Professa Societ. Jesu«[1]. A zatem jakiś bliżej nie znany jezuita, o. Gurson, projektował krakowski dom profesów, uwzględniając na tym planie północną połowę rzutu kościoła św. Piotra. Zachodzi pytanie, jaki jest ściślejszy czas powstania nie datowanego planu o. Gursona. Zanim przystąpię do rozważenia tego pytania, zajmę się jeszcze dalszymi etapami budowy kościoła po śmierci Bernardoniego, więc po r. 1605.

Ks. Stanisław Załęski T. J., znany historyk jezuitów w Polsce, pisze, nie podając jednak źródła tej wiadomości, że trzecim z kolei budowniczym kościoła św. Piotra, więc następcą Bernardoniego, był »Paweł Baudarth, jezuita z Antwerpii«[2]. Jest to znany architekt, istotnie z Antwerpii pochodzący, twórca większości kaplic w Kalwarii Zebrzydowskiej, nie jezuita jednak, lecz człowiek świecki[3]. Żadnych śladów jego roboty w naszym kościele nie da się wykazać, w szczególności nie ma tu flamizmu, który tak wyraźnie rzuca się w oczy w wybudowanych przez niego kaplicach kalwaryjskich. Kościół św. Piotra ma formy i motywy czysto włoskie, w szczególności rzymskie — z jedynym, bardzo nikłym wyjątkiem, którym jest ornament okuciowy typu północnego, widniejący na kluczu podpartym trzema kroplami w tympanonie głównego portalu fasady. Stanowczo to za mało do snucia jakichkolwiek wniosków o współdziałaniu architekta nie włoskiego, bo i Włosi u nas nie stronili od posługiwania się motywami zdobniczymi pochodzenia nie włoskiego, w szczególności niderlandzkiego. Przy-

[1] Oba plany, z r. 1596 i o. Gursona, opublikował jeszcze w r. 1910 Klein *o. c.* s. 30 fig. 16 i s. 33 fig. 19 z mylnym objaśnieniem, że znajdują się one w Archiwum Jezuitów w Rzymie. Już nawet na reprodukcjach w pracy Kleina widać — wyraźnie zwłaszcza na planie o. Gursona — dawną pieczątkę paryskiej Biblioteki Narodowej, złożoną z liter B. R. (= Bibliothèque Royale) pod koroną, w owalu. Omyłkę Kleina sprostowała Jarosławiecka M., *Materiały do budowli jezuickich w Polsce, znajdujące się w Bibliothèque Nationale w Paryżu* (Prace KHS V, s. XII b, posiedzenie z dnia 11 grudnia 1930). — Ks. Jan Poplatek T. J. zechce przyjąć serdeczne podziękowanie za udzielenie mi do reprodukcji fotografii obu tych planów. Fotografie te znajdują się w posiadaniu oo. jezuitów w Krakowie, w bogatych materiałach do budowli jezuickich w Polsce, zebranych przed r. 1939 przez nieodżałowanej pamięci ks. Stanisława Bednarskiego T. J., zamordowanego w obozie koncentracyjnym w Dachau dnia 6 lipca 1942. [2] Załęski *o. c.* s. 751. [3] Szablowski J., *Architektura Kalwarii Zebrzydowskiej 1600—1702* (Rocz. Krak. XXIV, 1933, s. 66 odsyłacz 5).



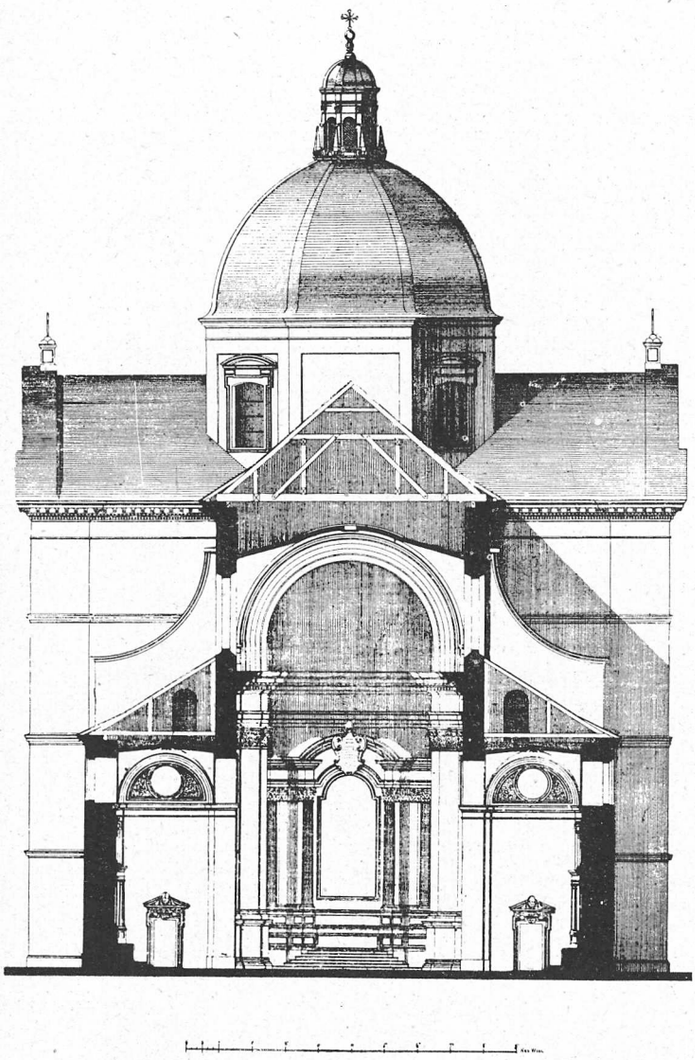
5. Elewacja zachodnia kościoła św. Piotra w Krakowie.
Podług zdjęcia F. Pokutyńskiego.

kładem Hieronim Canavesi, który trzony kolumn nagrobka Stanisława i Katarzyny Orlików u dominikanów w Krakowie pokrył właśnie ornamentem okuciowym[1]. Jeżeli udział Baudartha w budowie kościoła św. Piotra nie polega, tak jak nazwanie go jezuitą, na bałamuctwie, mogącym mieć źródło w tym, że w Kalwarii poprzednikiem Baudartha był Jan Maria Bernardoni, drugi z kolei budowniczy kościoła św. Piotra, lub w fakcie, że Baudarth istotnie pracował dla jezuitów krakowskich, a mianowicie wykonywał dla nich srebrne naczynia [2], i dzięki tymże jezuitom dostał się, zrazu w charakterze złotnika, na dwór Mikołaja Zebrzydowskiego, fundatora Kalwarii [3], to chyba mógłby on przeprowadzić u św. Piotra jakieś roboty czysto techniczne, może w związku z wzmacnianiem fundamentów, nie wpływając zupełnie na stronę artystyczną. Jego ewentualny udział w budowie naszego kościoła nie mógł być długotrwały, wprost przeciwnie, musiał być epizodyczny, bo skoro w ciągu robót zaszła jakaś przerwa, wyraźnie wspomniana w dokumencie znalezionym w bani na kopule (...»hanc molem splendidam... anno reparatae Salutis 1597 die 23 Iunii coeptam, post interruptam aliquoties operam, tandem anno... 1619... in tantam altitudinem feliciter eretam...«), to przerwa ta mogła nastąpić najpewniej po śmierci Bernardoniego, w okresie poprawiania błędów Britiusa, więc w r. 1605. Nie mogła ona trwać długo, bo już w dniu 29 czerwca 1608 odbyło się w kościele św. Piotra pierwsze publiczne nabożeństwo [4], w roku zaś 1609 zasklepiono kopułę. W dziesięć lat później, w r. 1619, zatknięto na szczycie kopuły krzyż pozłacany, umieszczając w bani pod nim wspomniany dokument, świadczący o ukończeniu budowy i podający nazwisko ówczesnego kierownika robót [5].

[1] Sinko K., *Hieronim Canavesi* (Rocz. Krak. XXVII, 1936, s. 133 fig. 1). [2] Historia Calvariae... collecta anno Domini 1613, s. 36 (rpis w Archiwum Klasztoru Bernardynów w Kalwarii Zebrzydowskiej); Szablowski *o. c.* s. 66. [3] Tamże. [4] Załęski *o. c.* s. 754. [5] Tekst dokumentu znalezionego w bani na szczycie kopuły podaje Klein *o. c.* s. 52.

Był nim Lombardczyk Jan Trevano z Lugano, architekt królewski, czynny w Krakowie w latach 1603—43 [1]. Roboty około wyposażenia wnętrza trwały jeszcze długo: dopiero w r. 1635 umieszczono obraz w głównym ołtarzu[2].

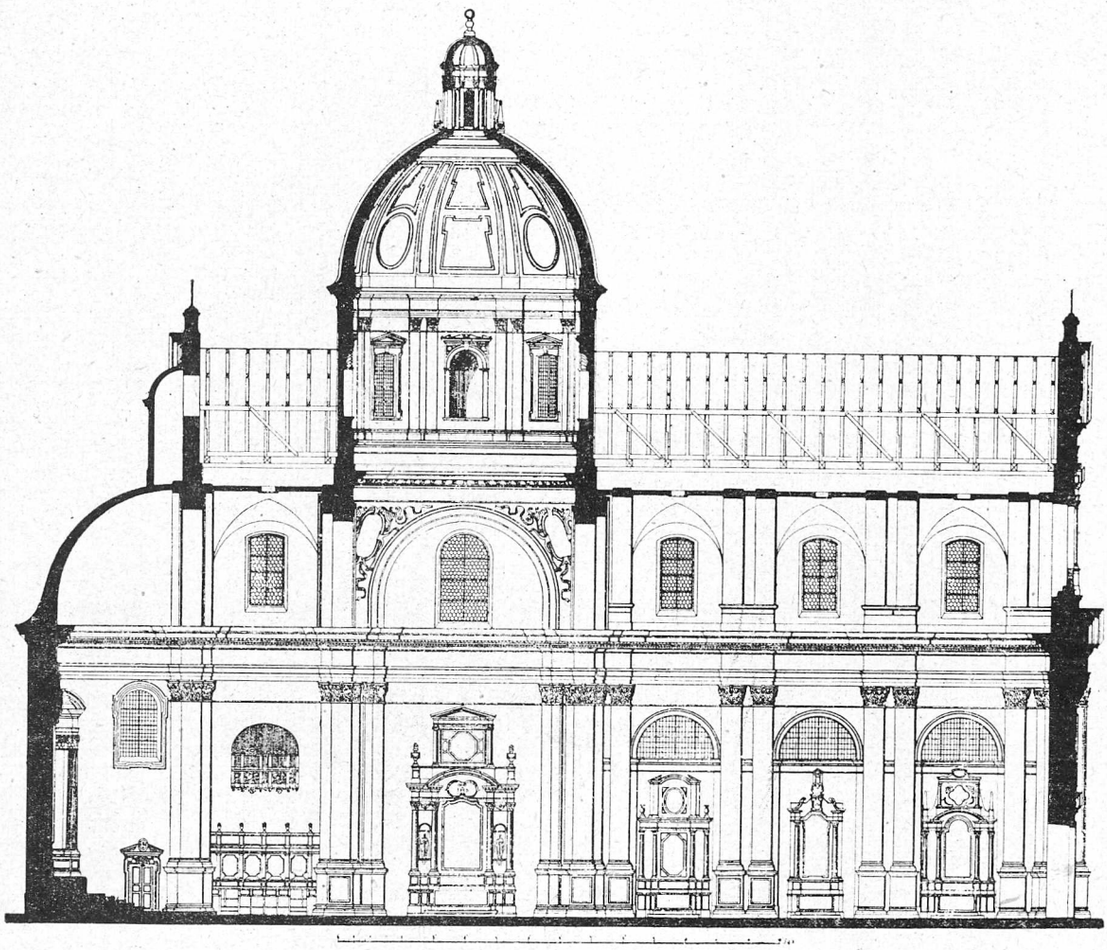
W okresie między r. 1605 a 1609 wyczuwa się wyraźnie przyśpieszenie tempa robót budowlanych. Przypisać je trzeba nowemu kierownikowi budowy, Janowi Trevano. Był to architekt wybitny, spośród pracujących w Krakowie w czasach Zygmunta III bodaj najwybitniejszy. Nie można się dziwić, że jezuici, po niefortunnych doświadczeniach z dwoma kolejno własnymi budowniczymi zakonnymi, Britiusem i Bernardonim, zaangażowali do budowy swego głównego kościoła, wznoszonego w dodatku kosztem króla, architekta nadwornego.



6. Przekrój poprzeczny kościoła św. Piotra w Krakowie.
Podług zdjęcia F. Pokutyńskiego.

Nasuwa się teraz pytanie, jaki był udział Trevana w budowie kościoła św. Piotra: czy tylko wykonawczy, czy też i dalej idący, twórczy. Ponieważ kościół św. Piotra jest budowlą opartą — jak niebawem zobaczymy — o najświeższy wzór rzymski, który w r. 1597, w chwili rozpoczęcia budowy przez Britiusa jeszcze oddziaływać nie mógł, ponieważ dalej na czas około r. 1605 przypada przerwa w robotach budowlanych i rozbiórka tego, co do tego czasu wykonano, przeto nie komu innemu, lecz właśnie Trevanowi, jako architektowi świeżo z Włoch przybyłemu, przypisać się musi w każdym razie tak ważne czynniki, jakimi są elewacje (fig. 5—7), a tym samym proporcje wnętrza, kopuła i fasada (fig. 4), którą z natury rzeczy wznosi się pod koniec budowy. Pozostawałaby do rozstrzygnięcia kwestia, czy i dzisiejszy rzut poziomy (fig. 3) odnieść należy do Trevana, czy też może budował on na starych, tylko wzmocnionych fundamentach, więc na tym samym rzucie, na którym budowali jego poprzednicy, Britius i Bernardoni. Rozstrzygnię-

[1] Tomkowicz S., *Przyczynki do historii kultury Krakowa w pierwszej połowie XVII wieku*, Lwów 1912, s. 128—34; Kieszkowski W., *Zamek królewski w Łobzowie* (Biuletyn Historii Sztuki i Kultury IV, Warszawa 1935/36, s. 19 i 24 odsyłacz 42).
[2] Załęski *o. c.* s. 778.



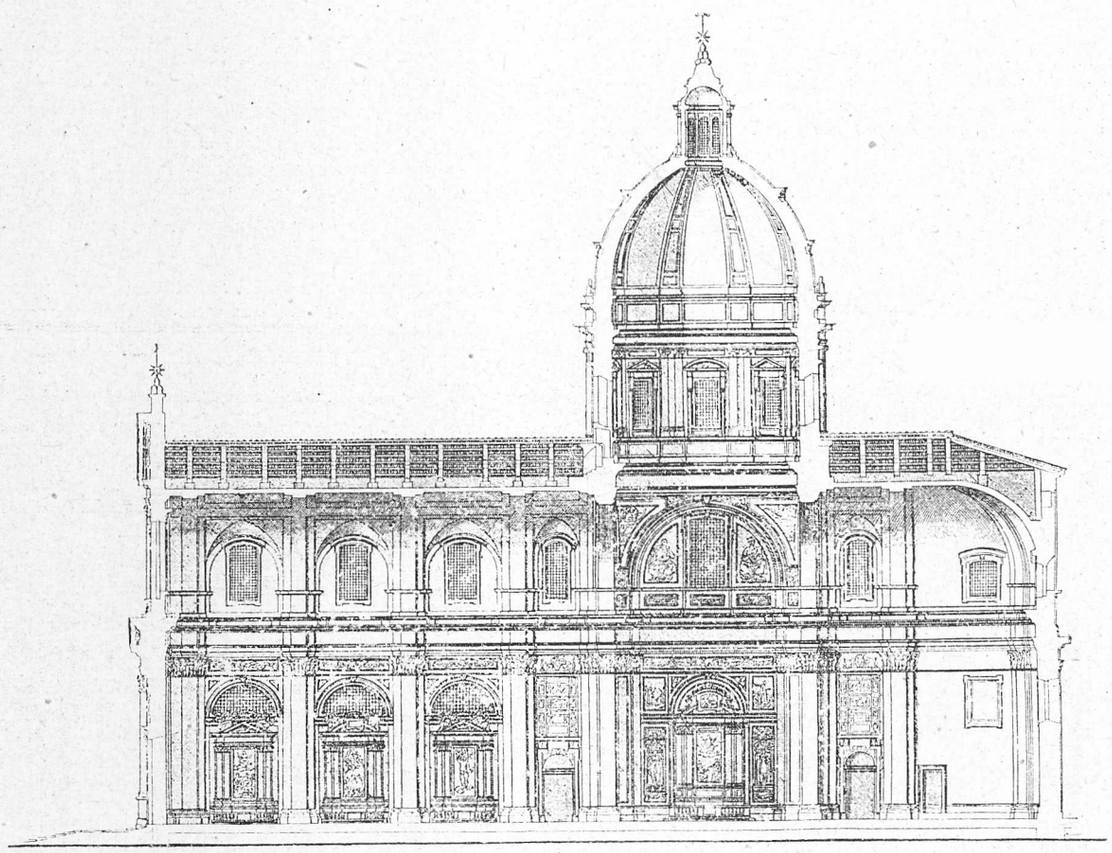
7. Przekroj podłużny kościoła św. Piotra w Krakowie.
Podług zdjęcia F. Pokutyńskiego.

cie mogłaby przynieść odpowiedź na postawione poprzednio pytanie: jaka jest ścisła data powstania planu Gursona? Spróbujmy ją ustalić.

Terminem *ad quem* powstania planu o. Gursona, w którym nacisk położono nie tyle na kościół, uwzględniony niemal dosłownie na marginesie, ile na dom profesów, co zarazem znalazło wyraz w zatytułowaniu tego planu: »Idea Domus Professae Cracoviae...«, jest rok 1606. Wtedy to zaczęto porzucać myśl pomieszczenia przy kościele św. Piotra domu profesów, a w r. 1617 urządzono tu kolegium ze szkołami[1]. Rozpoczęcie budowy kościoła w r. 1597 daje drugą graniczną datę dla planu Gursona, termin *post quem*. Gdzież go zatem umieścić w ramach lat 1597—1606?

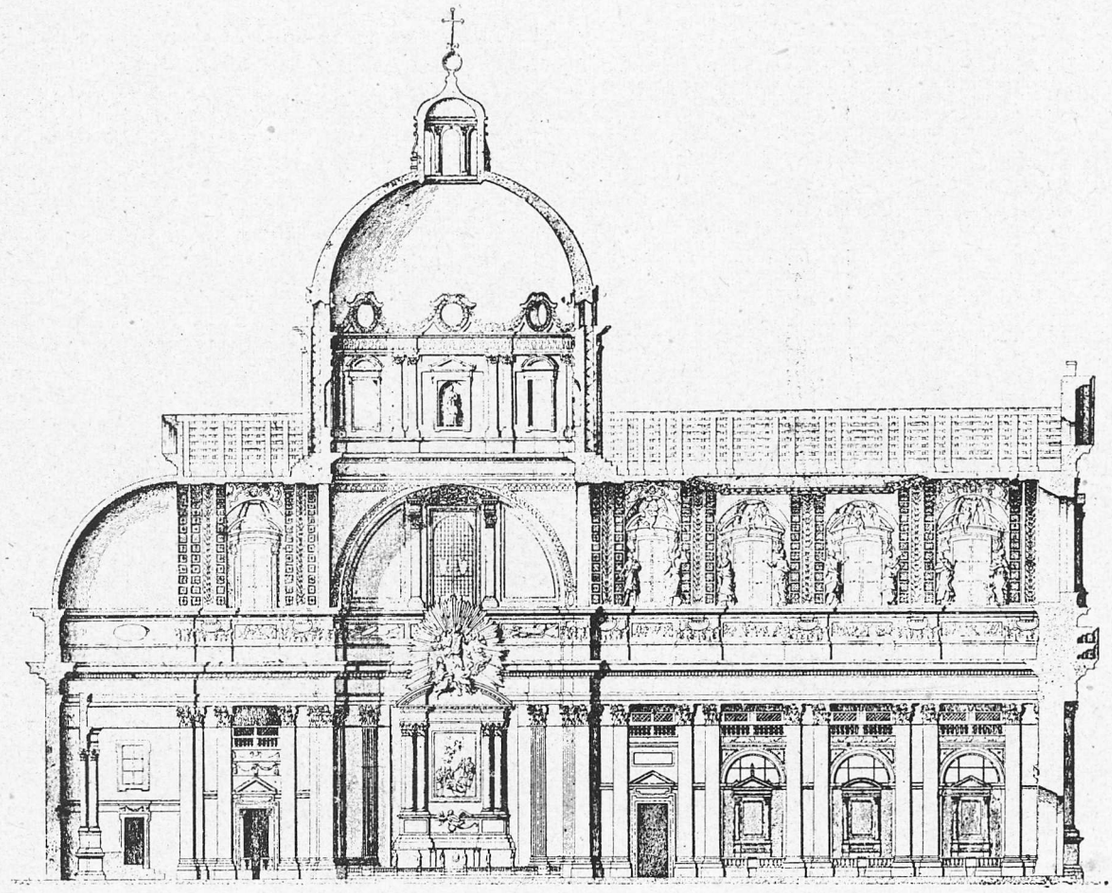
W budowie kościoła św. Piotra wyróżniliśmy dwa okresy: Britiusa i Bernardoniego, obejmujący lata 1597—1605, zakończony niepowodzeniem, oraz Trevana, przypadający na lata 1605—19, uwieńczony sukcesem. Przyjmując dla planu Gursona okres pierwszy, więc

[1] Załęski *o. c.* s. 755.



8. Przekrój podłużny kościoła S. Andrea della Valle w Rzymie.

lata 1597—1605, miałoby się w jego ramach dwie dalsze alternatywy: albo rok 1597, ściślej pierwszą jego połowę, od nadejścia z Rzymu planu sporządzonego pod egidą generała Aquaviwy, a noszącego datę 29 listopada 1596, do 23 czerwca 1597, w którym położono kamień węgielny, rozpoczynając tym samym budowę, albo lata 1597—1605 bez ściślejszego wskazywania tego czy innego roku w tych szerszych granicach. Obie alternatywy w granicach okresu Britiusa i Bernardoniego uważam za nie nadające się do przyjęcia, obie bowiem nakazywałyby przyjąć zarazem, że w ciągu pierwszych miesięcy r. 1597, więc bezpośrednio po nadejściu z Rzymu planu z r. 1596, krakowscy jezuici polecili sporządzić plan nowy, który w pierwszym wypadku byłby planem Gursona, w drugim jakiegoś nie wiadomego i trudnego do wskazania architekta. Pomijając już krótkość czasu, dopuściliby się rażącego nieposłuszeństwa wobec wyraźnej woli generała Aquaviwy, który, odrzuciwszy plan Alabiana i Britiusa, kazał sporządzić i do wykonania zalecił plan nowy. A przecież posłuszeństwo wobec najwyższej władzy zakonnej było pierwszym ich obowiązkiem. Dobrze, ale dzisiejszego kościoła św. Piotra nie wybudowano podług »modellum templi futuri« z r. 1596. Wszak w budowli wykonanej (fig. 3) kaplice między sobą i z ramionami transeptu łączą się za pomocą wąskich przejść, podczas gdy na planie z r. 1596 (fig. 1) są izolowane, fasadę wykonaną dzielą pilastry parzyste, na planie zaś z r. 1596 pojedyncze, i, co najistotniejsze, kościół wykonany jest bardziej krępy i zwarty od projektowanego. Zaszły więc w planie budowy dość zasadnicze zmiany.



9. Przekrój podłużny kościoła del Gesù w Rzymie.

Jeżeli kiedy, to po śmierci Bernardoniego, w okresie poprawiania nie zauważonych przez niego błędów Britiusa, mogła nadejść koniunktura do zaniechania dalszej budowy według planu z r. 1596. Krakowscy ojcowie mieli wszelkie powody do tego, by zrazić się do tego planu. Ale równocześnie musieli się zrazić i do własnych, zakonnych architektów, którzy — jak doświadczenie wykazało — nie stali na wysokości zadania, tak że nie podobna przypuścić, by po ujemnych próbach z Britiusem i Bernardonim mogli mieć jeszcze ochotę ryzykować budowę podług planu o. Gursona. Inna rzecz z Trevanem. Ten miał za sobą niedawne przybycie z Włoch oraz autorytet architekta królewskiego. Wykluczyć zatem należy możliwość powstania planu o. Gursona w r. 1605 przed objęciem kierownictwa przez Trevana i możliwość szczęśliwego współzawodnictwa Gursona z Trevanem. Krakowscy jezuici z pewnością złożyli całość sprawy w ręce Trevana, a i dzisiejszy historyk sztuki postąpi niewątpliwie najrozsądniej, gdy nie będzie rozdzielał rzutu poziomego od elewacji, lecz cały kościół uzna za wybudowany przez Trevana podług jego własnych planów, sporządzonych przezeń z chwilą objęcia kierownictwa budowy. Tym samym zarys północnej połowy kościoła na planie Gursona trzeba uznać za niezbyt może dokładną podobiznę kościoła dopiero co zaprojektowanego przez Trevana, a plan za pochodzący z lat 1605—6.

Powyższe rozważania, może nieco przydługie, doprowadziły do hipotetycznego przyjęcia, że »modellum templi futuri« z r. 1596 to projekt, podług którego Britius i Bernardoni prowadzili budowę w latach 1597—1605, że »idea Domus Professae« Gursona pochodzi z lat 1605—6, w każdym razie z czasu już po objęciu kierownictwa budowy przez Trevana, że nie można jej uważać odnośnie do kościoła za jeden z jego projektów, wreszcie że twórcą kościoła św. Piotra w dzisiejszej jego postaci, łącznie z rzutem poziomym, jest wyłącznie Jan Trevano. Jest to oczywiście tylko hipotetyczne rozwiązanie zagadnienia, w dzisiejszym jednak stanie źródeł i wiadomości poza hipotezę wyjść nie można.

II. STOSUNEK KOŚCIOŁA ŚW. PIOTRA W KRAKOWIE DO WSPÓŁCZESNEJ MU ARCHITEKTURY RZYMSKIEJ

Bardzo wymowne jest porównanie kościoła św. Piotra z nieco wcześniejszymi i współczesnymi kościołami rzymskimi, zwłaszcza z główną świątynią jezuitów pod wezwaniem Pana Jezusa (Gesù, 1568—84) i kościołem S. Andrea della Valle (1591—1625). Kościół krakowski wraz ze wspomnianymi rzymskimi i długim szeregiem innych należy do typu stworzonego przez Vignolę w kościele del Gesù. Wytworzenie się tego typu to wynik kompromisu, jakim się zakończyła walka formy podłużnej, tradycją średniowieczną uświęconej, z formą centralną, będącą wyrazem aspiracji artystycznych rozwiniętego renesansu, walka, która odzwierciedliła się w kolejnych etapach długotrwałej budowy kościoła św. Piotra na Watykanie.

Zasadniczą, przeważającą formą kościoła na Zachodzie jest w średniowieczu forma podłużna, wyraźnie kierunkowa, takimi bowiem były bazyliki starochrześcijańskie, w których się liturgia rzymska wytworzyła i do których kształtu się przystosowała. Forma centralna nie jest wprawdzie zupełnie obcą średniowiecznemu budownictwu kościelnemu na Zachodzie. że wspomnę takie kościoły jak S. Vitale w Rawennie, będący w gruncie rzeczy zabytkiem architektury bizantyńskiej na terenie Włoch, jak S. Lorenzo w Mediolanie, tum Karola Wielkiego w Akwizgranie, Saint-Yved w Braisne, kościół N. P. Marii w Trewirze, do pewnego stopnia kościół św. Gereona w Kolonii, kościół na Karlově (Karlshof) w Pradze. Na ogół jednak forma ta stosowana była do budowli o specjalnym przeznaczeniu, jak baptysteria i kaplice grobowe. Na Wschodzie, gdzie nie brak i budowli podłużnych, zwyciężyła raczej forma centralna.

Stosunki zmieniają się w epoce renesansu, i to już nawet w w. XV. Rośnie w Italii kult antyku, zwłaszcza rzymskiego, i jego tak ważnego zabytku, jak Panteon Agryppy, wchodzić zaczynają w użycie budowle centralne, z drugiej zaś strony może i artyści bizantyńscy, przybywający do Włoch zrazu w związku z rokowaniami o unię a następnie emigrujący z ojczyzny w następstwie upadku Konstantynopola, szerzą znajomość tej formy, podobnie jak uczeni bizantyńscy rozpowszechniają znajomość języka greckiego i greckiej literatury. Już Brunelleschi rozpoczyna w r. 1434 budowę ośmiobocznego kościoła S. Maria degli Angeli we Florencji[1], że pominę wcześniejszą o lat cztery centralizującą, ale nie ściśle centralną jego kaplicę Pazzich przy Santa Croce[2]. Bardzo znamienną dla epoki budowlą jest dzisiejszy chór kościoła SS. Annunziata we Florencji, ufundowany w r. 1451 przez Ludwika Gonzagę z Mantui, wodza wojsk florenckich, na pomieszczenie jego trofeów wojennych, a w przyszłości i jego grobu. Centralną tę budowlę zaprojektował Leo Battista Alberti, wzorując się na świątyni

[1] Burckhardt J., *Geschichte der Renaissance in Italien* 4. Aufl. (Burckhardt J. u. Lübke W., Geschichte der neueren Baukunst I, Stuttgart 1904, s. 123 fig. 78). [2] Tamże s. 122 fig. 75.

10. Wnętrze kościoła św. Piotra w Krakowie, widziane od strony wielkiego ołtarza.
Fot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

Minerva Medica w Rzymie [1]. Forma centralna silnie się zagnieżdża pod koniec w. XV w Lombardii — zapewne nie bez wpływu mediolańskiego kościoła św. Wawrzyńca. Obok zakrystii kościoła S. Maria presso S. Satiro w Mediolanie [2] i chóru tamtejszego kościoła S. Maria delle Grazie [3], dzieł Bramantego, powstają takie budowle, jak S. Maria della Croce koło Cremy (Giovanni Battagio i Giovanni Antonio Montanaro, 1490—1500) [4], S. Maria Incoronata

[1] Willich H. u. Zucker P., *Die Baukunst der Renaissance in Italien* (Handbuch der Kunstwissenschaft, Wildpark-Potsdam, s. 85 fig. 89). [2] Tamże s. 152 fig. 165. [3] Tamże s. 155 fig. 168. [4] Tamże s. 160 fig. 176.

11. Wnętrze kościoła del Gesù w Rzymie.

Fot. Alinari.

w Lodi (Giovanni Battagio oraz Dolcebuono i Lazzaro Palazzo, 1488—94) [1] i inne. Bramante, przybywszy na przełomie w. XV i XVI do Rzymu, buduje słynne Tempietto przy S. Pietro in Montorio na planie idealnie centralnym, bo kolistym, mające w dodatku stać wedle pierwotnego projektu na kolistym podworcu [2], i na zlecenie papieża Juliusza II rozpoczyna w r. 1505 budowę kościoła watykańskiego. Znakomity architekt i darzący go pełnym zaufaniem

[1] Willich H. u. Zucker P. *o. c.* s. 157 fig. 171. [2] Burckhardt *o. c.* s. 129 fig. 91.

12. Wnętrze kościoła św. Piotra w Krakowie, widziane od wejścia.
Fot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

despotyczny papież — *papa il terribile* — bez większych trudności zdołali pokonać opozycję w kolegium kardynalskim, opowiadającą się za zachowaniem starej, czcigodnej bazyliki Konstantynowej, która przetrwała już prawie dwanaście wieków, a następnie przechylić szalę na rzecz budowli centralnej na planie krzyża greckiego z kopułą na przecięciu ramion[1]. Zwolennicy formy podłużnej, nawiązującej do tradycji dawnej bazyliki, zostali pokonani,

[1] Burckhardt *o. c.* s. 130 fig. 92.

13. Wnętrze kościoła S. Andrea della Valle w Rzymie.

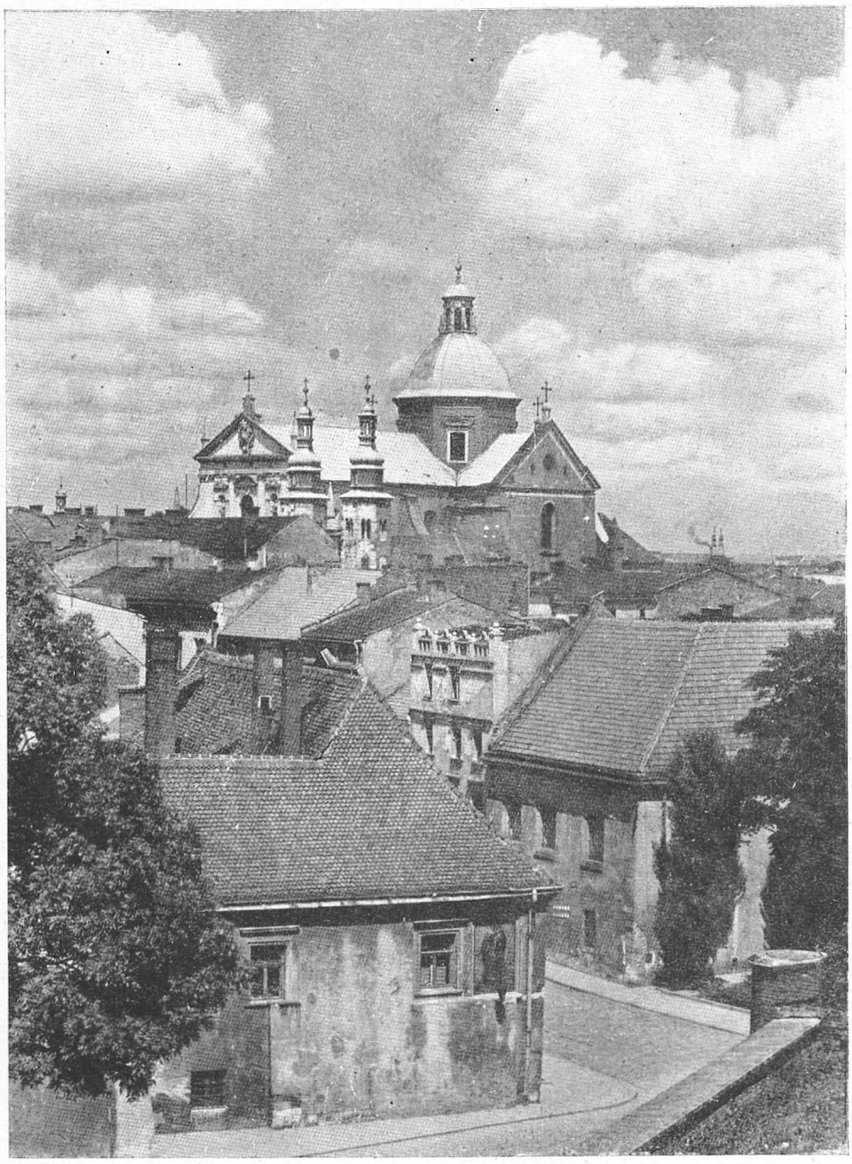
Fot. Alinari.

jeżeli nie przekonani. Bramante prowadził budowę podług własnych planów przez lat dziewięć, do śmierci w r. 1514. Po nim objął kierownictwo polecony przezeń nowemu papieżowi, Leonowi X, jako jedyny godny następca, Rafael. Jakkolwiek jako architekt był on kontynuatorem Bramantego, to jednak u św. Piotra zmienił zasadniczo jego pomysł i zamierzał budować kościół podłużny, a raczej kompromisowy, centralno-podłużny [1]. Opozycjoniści z czasów Juliusza II i Bramantego wzięli górę. Nie na długo jednak. Następca Rafaela, Baldassare Peruzzi, nawrócił z pewnymi modyfikacjami do centralnego planu Bramantego [2]. Peruzziego następca, Antonio da Sangallo Młodszy, był z kolei zwolennikiem formy podłużnej [3]. W r. 1547 objął kierownictwo budowy 72-letni Michał Anioł. Olbrzymi autorytet, jakim się cieszył ten genialny artysta o dawno już ustalonej i powszechnie uznanej sławie, sprawił, że papież Paweł III zostawił mu wolną rękę w sprawie budowy kościoła, a jego najbliżsi następcy, zarówno za życia artysty, jak i po jego zgonie (1564) uszanowali jego myśl twórczą. Michał Anioł powrócił do zasadniczego pomysłu Bramantego, ale plan jego uprościł i jeszcze bardziej zcentralizował, silnie podporządkowując całą budowlę pod dominantę kopuły [4]. Mimo że

[1] Burckhardt *o. c.* s. 131 fig. 94. [2] Tamże s. 131 fig. 93. [3] Wölfflin H., *Renaissance und Barock*, 4. Aufl., München 1926, s. 268 fig. 150. [4] Burckhardt *o. c.* s. 132 fig. 95.

tradycjonaliści wzięli w Kościele górę, budowano kościół św. Piotra wedle centralnego planu Michała Anioła. Zdawało się, że genialny artysta raz na zawsze przechylił szalę na rzecz formy centralnej. Zaszedł jednak fakt, doniosły w dziejach architektury nie tylko rzymskiej, ale w ogóle całego świata katolickiego, fakt który decydująco wpłynął na dzisiejszą postać kościoła watykańskiego: Giacomo Barozzi da Vignola wybudował nową świątynię jezuicką, kościół del Gesù. Z chęci pogodzenia tradycji średniowiecznej, wymagań liturgii i zdobyczy renesansu oraz z dążności do uwzględnienia specjalnych potrzeb jezuitów wyniknąć musiał kompromis. Budowla musiała być raczej podłużna, ale przynajmniej od strony prezbiterium przypominać centralną, a całość należało zaprojektować tak, by jak największa ilość wiernych mogła widzieć przepych wspaniałej celebry przed wielkim ołtarzem, obliczonej na propagandę, oraz nie tylko słyszeć, ale — co zwłaszcza we Włoszech ważne — i widzieć kaznodzieję. Jezuici bowiem zwracali się do uczestników nabożeństw w sposób dwojaki: działali na ich uczucie i wyobraźnię za pomocą niezwykle uroczystej, pompatycznej celebry, rozwijanej na tle wspaniałej dekoracji kościoła, wśród dymów kadzideł i przy akompaniamencie muzyki, czym przeciwstawiali się suchym, czysto intelektualnym nabożeństwom protestanckim, oraz za pomocą kazań zwracali się do intelektu, by protestantyzm zwalczać jego własną bronią. Wynikiem tego wszystkiego jest budowla w kształcie krzyża łacińskiego o krótkim prezbiterium (długie, charakterystyczne dla dawnych kościołów klasztornych, nie było jezuitom, nie odmawiającym wspólnie brewiarza, potrzebne) i krótkich ramionach transeptu, o szerokiej a niezbyt wydłużonej nawie głównej, wobec której nawy boczne zeszły do rzędu niewielkich kaplic nadających się do odprawiania nabożeństw specjalnych, przeznaczonych dla mniejszej ilości uczestników, np. dla członków bractw i sodalicyj, oraz dla modlitw i rozmyślań na osobności, zdala od tłumu rozpraszającego skupienie, a połączonych ze sobą tak, aby i procesja mogła obejść nawę główną. Jest to zatem coś pośredniego między nawami bocznymi a kaplicami. W krzyżu kościoła nie mogło zabraknąć kopuły, która od czasu Bramantowskiego planu świątyni watykańskiej stała się niemal konieczną częścią składową kościoła, a która w kościele del Gesù od strony prezbiterium i ramion transeptu dominuje zdecydowanie nad masą murów, od strony zaś nawy przedniej w sposób przynajmniej dostateczny. Vignola utrafił istotnie w złoty środek: stworzył typ, który się przyjął na lat dwieście i stał się miarodajny dla ogromnej ilości kościołów nie tylko jezuickich, ale i innych na całym świecie. Siła oddziaływania tego nowego typu była tak wielka, że nie oparł jej się kościół św. Piotra na Watykanie w ujęciu Michała Anioła: w latach 1607—14 Carlo Maderna dobudował od strony placu watykańskiego wydłużone ramię, nadając tym samym całości kształt krzyża łacińskiego [1] i przeważając, tym razem już ostatecznie, na korzyść formy podłużnej. Stało się to jednak z dużym uszczerbkiem dla efektu wspaniałej kopuły Michała Anioła, która, widziana z placu watykańskiego, »siadła« niezgrabnie na fasadzie, zakrywającej jej bęben. Jaką szkodę poniósł rzymski kościół św. Piotra przez tę dobudowę, najlepiej można sobie uświadomić, gdy się porówna widok na kopułę z ogrodów watykańskich [2], skąd ona dominuje nad całością, lekko unosząc się nad murami, które tworzą jakby jej cokół, z widokiem sprzed kościoła [3], skąd ponad fasadę wyłania się tylko czasza kopuły, pozbawiona przynależnej do niej podstawy.

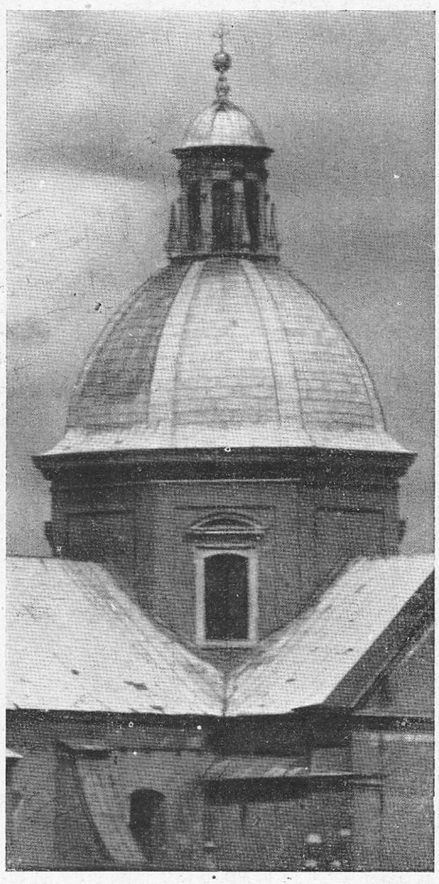
[1] Wölfflin *o. c.* s. 315 fig. 170. Zob. też wcześniejszy nieco od Maderny projekt wydłużenia przedniego ramienia kościoła św. Piotra wykonany przez Dominika Fontanę (tamże s. 314 fig. 169). [2] Brinckmann A. E., *Baukunst des XVII und XVIII Jahrhunderts in den romanischen Ländern* (Handbuch der Kunstwissenschaft, Berlin-Neubabelsberg 1919, s. 31 fig. 28). [3] Wölfflin *o. c.* s. 321 fig. 172; Muñoz A., *Carlo Maderno* (Biblioteca d'arte illustrata, serie I, fascicolo 12, Roma, tabl. IV).



14. Kościół św. Piotra w Krakowie widziany z Wawelu.
Fot. St. Kolowca, Kraków.

Jednym z najstarszych naśladownictw kościoła del Gesù na terenie Rzymu jest kościół S. Andrea della Valle, należący do największych i najbardziej imponujących budowli kościelnych rzymskiego baroku. Jest to kościół teatynów, zakonu bardzo gorliwego i wpływowego w w. XVI. Gdy wskutek planów urbanistycznych Sykstusa V musiał zniknąć dotychczasowy mały kościół teatyński, znaleźli zakonnicy hojnych ofiarodawców, którzy umożliwili im budowę nowej świątyni, nie ustępującej pod względem rozmiarów i okazałości nowemu kościołowi jezuitów. Konstancja Piccolomini, księżna Amalfi, zapisała im testamentem z 20 czerwca

1582 swój pałac, będący niegdyś własnością Piusa II, by na jego miejscu mogli postawić kościół i klasztor, a kardynał Gesualdo zajął się fundacją. W r. 1591 położono kamień węgielny. Śmierć kardynała wywołała pewną przerwę w robotach, ale w r. 1608 znalazł się nowy fundator w osobie kardynała Aleksandra Peretti-Montalto, który przez swą hojność umożliwił nawet rozszerzenie planów, a umierając w r. 1623 pozostawił jeszcze poważną kwotę na kończenie budowy. W dwa lata później odprawiono w kościele S. Andrea della Valle pierwszą mszę św., całość zaś, bez fasady jednak, poświęcił w r. 1650 synowiec kardynała Aleksandra, kardynał Franciszek Peretti. Fasadę skończono dopiero w r. 1665 [1].

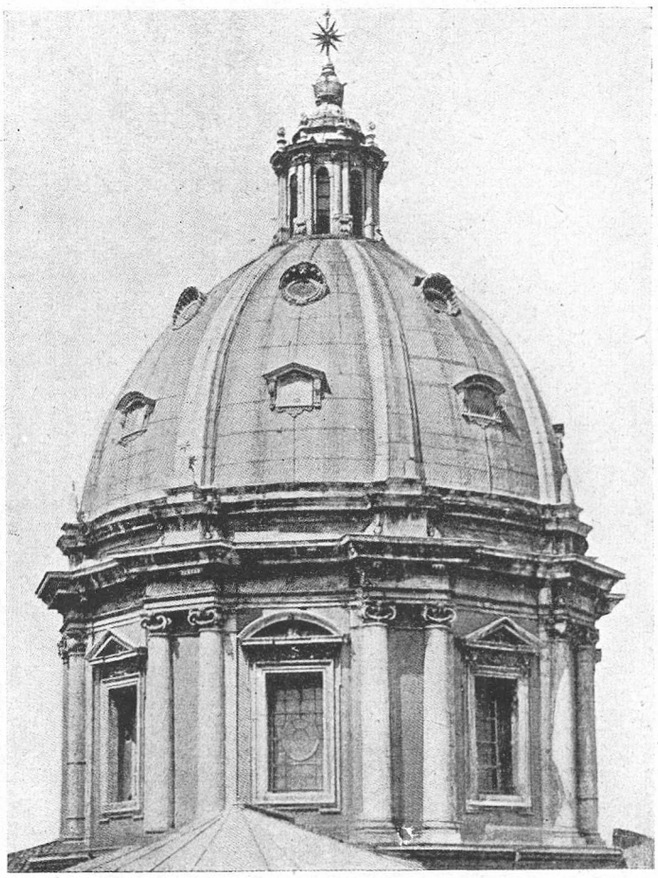


15. Kopuła kościoła św. Piotra w Krakowie. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

W rzucie poziomym S. Andrea della Valle różni się od Gesù na jednym tylko istotnym punkcie, a mianowicie ma dłuższe ramiona transeptu, silniej wysunięte poza linię murów magistralnych korpusu przedniego. Zasadnicze jednak różnice zachodzą w proporcjach, systemie podziału wnętrza oraz kształcie kopuły. Stosunek szerokości nawy głównej do jej wysokości wyraża się w Gesù liczbami 1 : 1·75, zaś w S. Andrea della Valle 1 : 2, co rozstrzyga o większej wysmukłości drugiego kościoła. Belkowanie dzieli oba wnętrza na dwie strefy, ale gdy w Gesù strefa dolna, od posadzki po wierzch gzymsu, wynosi nieco ponad połowę (0·53) wysokości całego kościoła, to w S. Andrea della Valle zbliża się do dwóch trzecich (0·62) całości. W obu kościołach kaplice otwierają się do nawy głównej półkolistymi arkadami, w Gesù jednak arkady te są niskie, tak że między nimi a belkowaniem dość było jeszcze miejsca na balkony, natomiast w S. Andrea della Valle są one wysokie, sięgają bowiem aż po spód kapiteli pilastrów międzyarkadowych. Elementy podziału poziomego i pionowego są w obu kościołach ukształtowane całkiem inaczej: w jezuickim tak, by tłumiły wertykalizm, w teatyńskim zaś, by go podkreślały. I tak pilastry międzyarkadowe w pierwszym są parzyste, w drugim zdwojone; belkowanie w pierwszym gładkie, nie pozałamywane, w drugim przełamuje się nad każdym pilastrem. Wysunięta w przód część belkowania tworzy więc optyczne przedłużenie pilastra i bezpośrednią podstawę gurtu międzyprzęsłowego. W ten sposób elementy podziału pionowego, biegnąc nieprzerwanie od posadzki aż po szczyt sklepienia, silnie podkreślają pęd w górę. W Gesù belkowanie jest silnym tłumikiem wertykalizmu, a w dodatku przypada nad nim szeroka, ciężka attyka, która wertykalizm w jeszcze większej mierze przytłumia, a której nie ma w S. Andrea della Valle. Półkolista w przekroju czasza kopuły Gesù, spoczywająca na stosunkowo niskim bębnie, silnie ciąży ku dołowi, podczas gdy półeliptyczna czasza S. Andrea della Valle, której podstawą jest bęben wysoki, w do-

[1] Weingartner J., *Römische Barockkirchen*, München, s. 16; Ortolani S., *S. Andrea della Valle*, Roma, s. 3—10.

datku na narożach zewnętrznego ośmioboku zaakcentowany wysmukłymi kolumienkami, zdaje się lekko śmigać ku górze. Kopuła kościoła S. Andrea della Valle jest najstarszym naśladownictwem słynnej kopuły watykańskiej Michała Anioła, który i pod tym względem wywołał przewrót w architekturze, skierowując ją na nowe tory. Zaostrzoną sylwetę zastosował Michał Anioł w ślad za kopułą katedry S. Maria del Fiore w swej rodzinnej Florencji, dziełem Filipa Brunelleschiego. Architekci epoki baroku naśladują sylwetę kopuły watykańskiej, tak że przekrój półeliptyczny można nazwać typowo barokowym. Kopuła Gesù jest więc, rzec można, staromodna, kopuła S. Andrea della Valle — postępowa. Jak z tego wszystkiego widać, podobne elementy w obu porównywanych kościołach zostały użyte w sensie nieraz wprost przeciwnym, tak że mimo ogólnego podobieństwa obie budowle różnią się między sobą w sposób istotny.



16. Kopuła kościoła S. Andrea della Valle w Rzymie. *Fot. Anderson.*

Gdy teraz zapytamy, do którego z tych dwóch wybitnych kościołów, otwierających epokę baroku w architekturze rzymskiej, zbliża się bardziej nasz kościół krakowski, odpowiedź musi brzmieć: nie do Gesù, lecz do S. Andrea della Valle. Wbrew utartemu i ciągle powtarzanemu poglądowi nie Gesù, lecz S. Andrea della Valle jest pierwowzorem krakowskiego kościoła św. Piotra[1], bo choć transept jego nie wychodzi poza linię murów magistralnych korpusu, choć nawa główna podzielona jest pilastrami parzystymi, a nie zdwojonymi, to proporcje całości (fig. 7, 10, 12) znacznie się różnią od ciężkich i przysadkowatych proporcyj Gesù (fig 9, 11), górując nawet wysmukłością nad proporcjami S. Andrea

[1] Pogląd ten powtórzył ostatnio nawet Tatarkiewicz W., *Dwa baroki, krakowski i wileński* (Prace KHS VIII, 1939—46, s. 203). Zdaje się, że pierwszym, który pierwowzoru krakowskiego kościoła św. Piotra dopatrywał się w kościele del Gesù, był Łuszczkiewicz W. w tekście objaśniającym do albumu pt. *Klejnoty miasta Krakowa*, wydanego nakładem firmy Kutrzeba i Murczyński. Z kolei pogląd ten powtórzył Załęski S., *OO. jezuici przy kościele śś. Piotra i Pawła w Krakowie*, Nowy Sącz 1896, s. 49. Spopularyzował go Klein, *Kościół śś. Piotra i Pawła w Krakowie* (1910), mimo że już w tej pierwszej rozprawie o tym kościele zwrócił uwagę na pewne odchylenia od tego rzekomego pierwowzoru. W drugiej rozprawie, pt. *Barokowe kościoły Krakowa* (1913), zajął Klein stanowisko chwiejne: raz (s. 109) pisze, że w kościele św. Piotra w Krakowie »powtórzył się plan rzymskiej świątyni najwierniej i najlepiej« oraz — podobnie jak w rozprawie pierwszej — reprodukuje obok siebie zestawione przekroje podłużne kościoła krakowskiego i del Gesù, następnie zwraca znów uwagę na różnicę między obiema budowlami (s. 110—2), aż wreszcie (s. 116), wspominając o kościele S. Andrea della Valle, pisze, że »świą-

17. Fasada kościoła św. Marcina w Krakowie.
Fot. St. Kolowca, Kraków.

della Valle (fig. 8, 13): szerokość nawy głównej do jej wysokości ma się w przybliżeniu tak, jak 1 do 2·5, dolna zaś strefa nawy od posadzki po wierzch gzymsu zajmuje więcej niż dwie trzecie (0·68) całej jej wysokości. Nawa krakowska jest nawet za nadto wysmukła, rzec można

tynia ta, budowana współcześnie z krakowskim kościołem św. Piotra, wykazuje pewne pokrewieństwo, a nawet związek w układzie wnętrza i założeniu kopuł, a przede wszystkim w pokrewnym charakterze architektury, która prostymi środkami wyraża wielką monumentalność stylu z przewagą akcentu wertykalnego«. Na rok przed ukazaniem się pierwszej rozprawy Kleina, bo już w r. 1909, zajął się kościołem św. Piotra w Krakowie Julian Pagaczewski w swym wykładzie habilitacyjnym, niestety nie drukowanym i nie zachowanym w rękopisie. Wiem od niego samego, że kościół krakowski wiązał tam z kościołem S. Andrea della Valle.

18. Wnętrze kościoła św. Marcina w Krakowie.
Fot. St. Kolowca, Kraków.

zduszona. Brak w Krakowie attyki ponad belkowaniem, elementy podziału pionowego biegną nieprzerwanie od posadzki po szczyt sklepienia, a kopuła (fig. 14, 15), podobnie jak w S. Andrea della Valle (fig. 16), ma lekką, półeliptyczną sylwetę. Zważywszy daty rozpoczęcia i skończenia zasadniczych robót budowlanych: w Rzymie 1591 i 1625, w Krakowie 1605 i 1619, musimy podkreślić, że kościół krakowski jest wyjątkowo wczesnym przykładem przeszczepienia form architektonicznych z Rzymu na Północ. Budowla pochodna została nawet ukończona wcześniej, niż pierwowzór. Powodem niewątpliwie znacznie mniejsze rozmiary kościoła krakowskiego w porównaniu z rzymskim, którego kopuła jest drugą co do rozmiarów po watykańskiej. To tak wczesne przeszczepienie form kościoła rzymskiego do Kra-

kowa świadczy o wyjątkowo bliskim stosunku architekta krakowskiego do Maderny, który jest właściwym twórcą kościoła S. Andrea della Valle[1]. Wszystko wskazuje na to, że elewacje dzisiejszego kościoła św. Piotra zostały ustalone po śmierci Bernardoniego w r. 1605, tym zaś, który je ustalił był niezawodnie Jan Trevano, architekt królewski, artysta o wyższym poziomie. On to musiał się otrzeć o rzymską pracownię Karola Maderny, może nawet współdziałał w jakiś sposób przy budowie kościoła S. Andrea della Valle, który około r. 1605, gdy Trevano obejmował kierownictwo budowy krakowskiej, był już w tym stopniu zarysowany, że elewacje jego mogły posłużyć za pierwowzór elewacji kościoła jezuickiego w dalekiej Polsce.

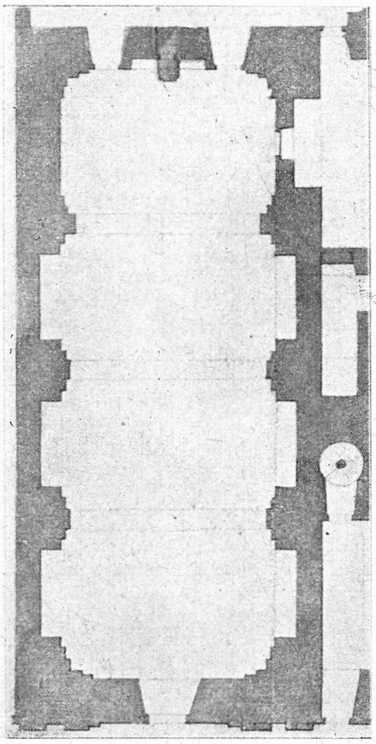
Mógłby ktoś zarzucić, że zachodzi sprzeczność między tym, co wiemy o pochodzeniu Trevana, a mianowicie, że był rodem z Lugano, więc z Lombardii, a wybitnie rzymskim stylem kościoła św. Piotra, którego autorstwo w dzisiejszej formie mu się przypisuje. Ale to sprzeczność pozorna, bo w Rzymie pracowało i rzymski styl tworzyło mnóstwo artystów spoza Rzymu. Już w połowie w. XV, po przezwyciężeniu wielkiej schizmy zachodniej, zaczyna się w Rzymie ożywienie na polu sztuki, a wywołują je artyści sprowadzeni z innych środowisk. Ruch ten inicjuje Toskańczyk Fra Angelico da Fiesole, sprowadzony przez papieża Mikołaja V do dekoracji jego watykańskiej kaplicy. Następnie, za Sykstusa IV, pracuje nad dekoracją Sykstyny cała grupa malarzy toskańskich i umbryjskich, jak Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo, Cosimo Rosselli, Luca Signorelli, Bernardino Pinturicchio i Pietro Perugino. Jeden z nich, Pinturicchio, wykonywa na przełomie w. XV i XVI na zamówienie Aleksandra VI dekorację freskową Appartamento Borgia. We wczesnych latach w. XVI tworzą styl rzymski dwaj Umbryjczycy, Donato Bramante i Raffael Santi, oraz Toskańczyk Michał Anioł Buonarroti, którego twórczość na długie dziesiątki lat tego stulecia związała się z Rzymem jako siedzibą papiestwa. W w. XVII pojawiają się wybitni Lombardowie: Carlo Maderna, Francesco Borromini i Carlo Fontana oraz Lorenzo Bernini rodem z Neapolu. Rzym przyciąga artystów i spoza Włoch, jak Flamand François Duquesnoy, zwany we Włoszech Francesco Fiammingo, lub Francuz Pierre Le Gros. Wymieniłem dla przykładu pewną ilość wybitnych i najwybitniejszych, ale przybyszów tych, o mniejszym dla Rzymu znaczeniu, był legion. Wśród nich dla nas mają duże znaczenie tacy, jak na przełomie w. XVII i XVIII Baltazar Fontana rodem z Chiasso koło Como, który do Polski przeszczepia w rzeźbie rzymski styl Berniniego, i na początku *seicenta* Jan Trevano, Lombardczyk z pochodzenia, ale rzymianin z wykształcenia, któremu Kraków zawdzięcza przeszczepienie wczesnego baroku rzymskiego.

Utarło się w literaturze dotyczącej kościoła św. Piotra mniemanie, że wybudowano go podług planów przysłanych z Rzymu[2]. Źródłem tej opinii jest z jednej strony fakt, że w paryskiej Bibliotece Narodowej zachował się wyżej omówiony plan z r. 1596, wykonany — jak wszystko na to wskazuje — w Rzymie na zlecenie generała jezuitów Klaudiusza Aquaviwy po odrzuceniu przezeń planu wykonanego w Krakowie przez Britiusa i Alabiana, z drugiej zaś oczywiste pokrewieństwo kościoła krakowskiego z ówczesną rzymską architekturą kościelną, bez względu na to, czy się ma na myśli kościół Gesù, czy S. Andrea della Valle. Wobec przyjęcia, że o dzisiejszej postaci kościoła św. Piotra zadecydował około r. 1605 Trevano, cała tamta kombinacja musi upaść. Zostaje z niej tyle, że wprawdzie planu z Rzymu przysłanego nie wykonano, ale z Rzymu przyszedł do Krakowa architekt, który kościół na sposób rzymski wybu-

[1] Karol Maderna (1556—1629) objął budowę kościoła S. Andrea della Valle po rychłym zgonie pierwszego jej kierownika, którym był Piotr Paweł Olivieri (1551—99). Projektowana przez Madernę fasada nie została wybudowana. Dzisiejsza jest dziełem Karola Rainaldiego (1611—91). Zob. Ortolani *o. c.* s. 6—8 i fig. 1—4 wraz z objaśnieniami ilustracji. [2] Puścił je w kurs Klein, *Kościół śś. Piotra i Pawła w Krakowie*, s. 36—7.

dował. W tym tylko znaczeniu można nadal mówić o rzymskim pochodzeniu planów krakowskiego kościoła św. Piotra.

I jeszcze jedna uwaga. Półeliptyczna w przekroju kopuła kościoła św. Piotra, wywodząca się poprzez S. Andrea della Valle od watykańskiej kopuły Michała Anioła, ma w Krakowie poprzedniczkę o lat prawie sto starszą, starszą też o ćwierć wieku od chwili objęcia budowy kościoła watykańskiego przez Michała Anioła. Mam na myśli kopułę kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu. Ten na pozór dziwny fakt wyjątkowo wczesnego pojawienia się tego rodzaju kopuły w Krakowie tłumaczy się florenckim pochodzeniem jej twórcy, Bartłomieja Berrecciego, który, podobnie jak potem Michał Anioł w Rzymie, miał w oczach zaostrzoną sylwetę panującej nad całą Florencją kopuły Brunelleschiego, a który tym chętniej zastosował ją w swym dziele, że lepiej niż półkulista harmonizowała z wertykalnymi liniami gotyckiego transeptu katedry wawelskiej.



19. Rzut poziomy kościoła św. Marcina w Krakowie.

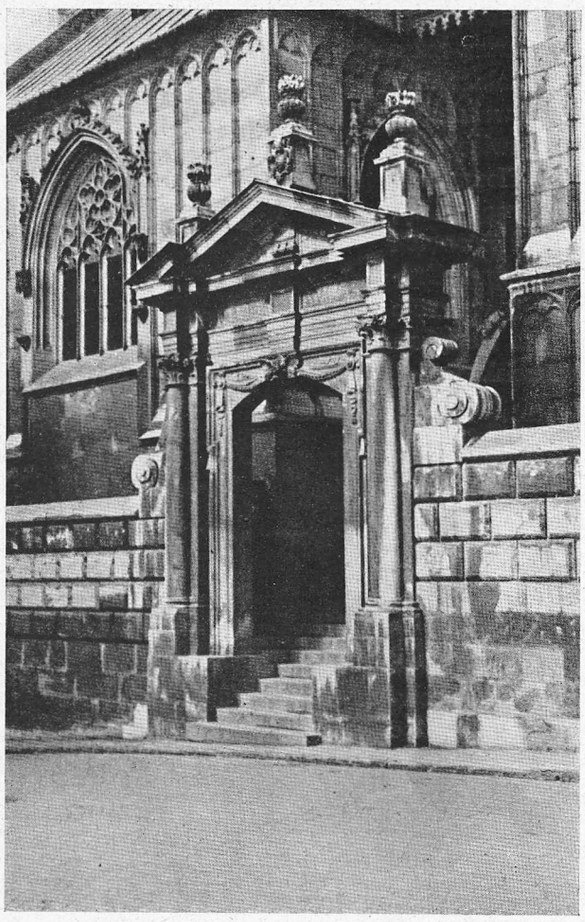
III. ROBOTY BUDOWLANE TREVANA U KARMELITANEK BOSYCH PRZY KOŚCIELE ŚW. MARCINA W KRAKOWIE I U NORBERTANEK NA ZWIERZYŃCU

Karmelitanki bose to typowy zakon epoki kontrreformacji. Powstał w Hiszpanii w okresie soboru trydenckiego, założony przez mistyczkę i reformatorkę życia zakonnego św. Teresę od Jezusa. Do Krakowa sprowadziła je z Belgii świeżo nawrócona z protestantyzmu Konstancja z Myszkowskich Bużeńska w r. 1612. W r. 1618 otrzymały zakonnice stary kościół św. Marcina przy ulicy Grodzkiej, położony opodal kościoła św. Piotra i w bezpośrednim sąsiedztwie klasztoru klarysek oraz kościoła św. Andrzeja. Osiadły w dawnym domu księży emerytów, a otrzymawszy kilka sąsiednich posesji, przystąpiły do przebudowy tych budynków na klasztor. Dokonał jej w latach 1619—21 Jan Trevano. W lat kilkanaście później, w r. 1638 rozpoczęły karmelitanki przebudowę kościoła, który w r. 1644 poświęcił biskup krakowski Piotr Gembicki[1]. Czy przebudowy kościoła dokonał również Trevano, źródła nie mówią, zarówno jednak fakt, że już przy budowie klasztoru zetknął się on z tutejszymi zakonnicami, jak i niewątpliwy związek stylistyczny kościoła św. Marcina z pobliskim kościołem św. Piotra pozwala na wysunięcie takiego przypuszczenia[2].

Fasada kościoła św. Marcina (fig. 17) jest pierwszą po jezuickiej fasadą typu Gesù na obszarze Krakowa. Skromniejsza od tamtej, bo wykonana w tynku z dodaniem tylko niektórych szczegółów z kamienia, odznacza się monumentalnością i szlachetnymi, wyrównanymi proporcjami. Wnętrze (fig. 18) znacznie skromniejsze niż u św. Piotra, jednonawowe, podzielone zdwojonymi pilastrami z przyściennymi arkadami na pomieszczenie bocznych ołtarzy, bez kaplic, z prostokątnym prezbiterium (fig. 19).

[1] Pruszcz *o.c.* s.119; *Klasztory karmelitanek bosych w Polsce, na Litwie i Rusi. Kraków,* Kraków 1904, s. 18—24, i 46—9; Tomkowicz *o. c.* s. 26. [2] Wysunął je już Klein, *Barokowe kościoły Krakowa,* s. 124.

Niejasno przedstawiają się roboty wykonane przez Trevana dla drugiego krakowskiego klasztoru żeńskiego, tym razem osiadłego tu od wieków średnich, dla norbertanek na Zwierzyńcu. Na zlecenie ksieni Doroty Kątskiej Jan Chrzciciel Petrini i Jan Trevano podjęli się dnia 4 maj 1608 robót w klasztorze zwierzynieckim, a w szczególności budowy nowego refektarza i cel na piętrze. Już 12 czerwca 1609 toczy się spór między ksienią a oboma Włochami, z którego wynika, że roboty są prowadzone opieszale i niedbale. Co gorzej, niebawem wszystko zaczyna się walić. Zdaje się, że Petrini sprawę jakoś załagodził, a Trevano się usunął, nazwisko jego bowiem niebawem w aktach znika. Nie wiadomo, jaki był wzajemny stosunek obu włoskich architektów w czasie tych robót: czy była to spółka, czy też może Trevano występował jako projektodawca, a Petrini jako wykonawca [1]. W każdym razie dzisiejszy stan klasztoru zwierzynieckiego nie rzuca światła na Trevana jako artystę.

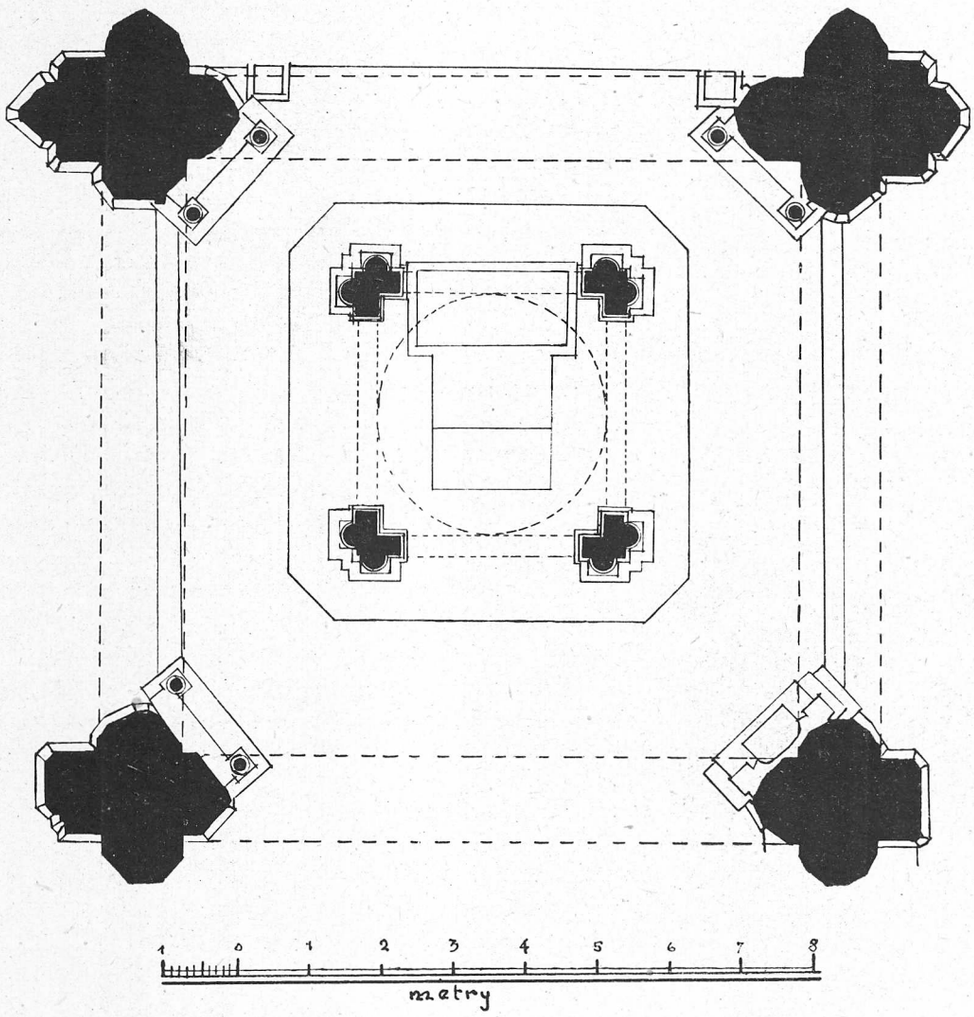


20. Bramka zachodnia w murze otaczającym katedrę na Wawelu. *Fot. A. Bochnak, Kraków.*

IV. PRACE TREVANA DLA KATEDRY WAWELSKIEJ.

Współczesny budowie kościoła św. Piotra przez Trevana biskup krakowski Piotr Tylicki (1608—16) polecił testamentem katedrę wawelską obwieść od strony zachodniej i południowej, więc od drogi prowadzącej z miasta na zamek, ciosowym murem z trzema bramkami, z których dwie przypadają naprzeciw obu wejść do katedry, głównego zachodniego (fig. 20) i bocznego w południowym ramieniu transeptu, trzecia zaś na południowo-zachodni narożnik kościoła, u stóp wieży Srebrnych Dzwonów. Zarówno mur jak i bramki wykonano z piaskowca. Wszystkie trzy bramki są takie same, obustronnie rozczłonkowane. Mają kształt portali zdwojonych na sposób barokowy. Prostokątny wykrój, zamknięty górą łukiem segmentowym, ujęty jest w portal listwowy z załamanymi uchami, zdobnymi doryckimi kroplami, u szczytu zaś, na osi środkowej, przyozdobiony główką aniołka, od której na obie strony zwisają, niby festony, draperie tkaniny, przywiązane w górnych narożnikach do gwoździ o szerokich, talerzowatych główkach za pomocą warczących na wietrze wstążek. Ten wewnętrzny, stosunkowo płasko traktowany portal tkwi w drugim, złożonym z elementów silnie plastycz-

[1] Tomkowicz *o. c.* s. 130, 103—9.



21. Rzut poziomy mauzoleum św. Stanisława w katedrze na Wawelu.

Podług zdjęcia S. Odrzywolskiego.

nych, obliczonych w duchu baroku na grę światła i cienia, więc na malowniczość. Tworzą go dwa filary z przystawionymi do nich półkolumnami o gładkich trzonach, ustawione na wysokich impostach i na tle szerszych od nich pilastrów, i wsparte na nich za pośrednictwem kompozytowych kapiteli prawidłowe belkowanie, złożone z trójdzielnego architrawu, inkrustowanego różowym i czarnym marmurem fryzu oraz silnie w przód wyrzuconego gzymsu. Belkowanie to, przełamane dwukrotnie na osi filarów i tomarzyszących im półkolumn i raz na osi środkowej nad główką aniołka w szczycie portalu wewnętrznego, tworzy podstawę trójkątnego przyczółka, nad filarami wysuniętego w przód w stosunku do części środkowej, międzyfilarowej. W polu przyczółka umieszczono dla zaakcentowania osi środkowej rodzaj tryglifu z trzema kroplami. Całości dopełniają trzy kuliste, karbowane wazony z buchającymi z nich płomieniami, ustawione na wysokich, różowym marmurem inkrustowanych impostach na

22. Mauzoleum św. Stanisława w katedrze na Wawelu.

Fot. St. Kolowca, Kraków.

szczycie i na bokach przyczółka, oraz energicznie skręcone woluty, wiążące bramki z murem, krótsze w bramce zachodniej, gdzie mur podchodzi wyżej, dłuższe i bardziej strome w dwóch pozostałych, którym towarzyszy mur niższy. Fundatora upamiętniają herby Lubicz, umieszczone w szczytowych impostach pod płomienistym wazonem, oraz napisy na marmurowych tabliczkach na środkowej osi fryzu: D. O. M. | PETRVS TYLICKI EPI|SCOPVS CRACOVIEN | D. S. TESTAMENTO | FIERI ORDINAVIT | A. D. MDCXIX.

Zarówno proporcje tych bramek, zbliżone do proporcji środkowego portalu w fasadzie i portalu zakrystii kościoła św. Piotra, jak i poszczególne motywy: ucha z kroplami, główki aniołków z draperyjkami w tychże portalach świątyni jezuickiej oraz w obramieniach nisz na posągi na jej fasadzie, a wreszcie szczegóły kapiteli, takie same jak na kolumnach ujmujących portal środkowy u św. Piotra, przy dacie powstania bramek wawelskich, przypadającej na czas wykończenia kopuły kościoła jezuitów (1619), pozwalają nasze bramki przypisać Trevanowi Zresztą do kogóż innego, jak nie do niego, zwrócić się mieli wykonawcy testamentu kiskupa krakowskiego, związanego tak blisko z królem, którego fundacją jest kościół św. Piotra i dla którego Trevano restaurował sąsiadujący z katedrą zamek. I jak u św. Piotra natrafiliśmy na bezpośredni związek z kościołem S. Andrea della Valle projektu Maderny, tak też i w wawelskich bramkach mamy oddźwięk form stosowanych przez tego rzymskiego architekta: przypominają się uchate obramienia tablic oraz główki aniołków z analogicznymi, o podobne gwoździe zaczepionymi draperiami w bocznych polach fasady kościoła św. Zuzanny w Rzymie[1], wzniesionej przez Karola Madernę w latach 1596—1603. Także woluty naszych bramek przywodzą na myśl analogicznie skręcone ślimacznice fasady kościoła św. Zuzanny[2] oraz woluty na późniejszym o lat pięć od bramek wawelskich, nie wykonanym projekcie fasady kościoła S. Andrea della Valle tegoż artysty z r. 1624[3]. Stwierdzony tu związek z Maderną popiera hipotezę o autorstwie Trevana i o jego bliskiej styczności z Maderną.

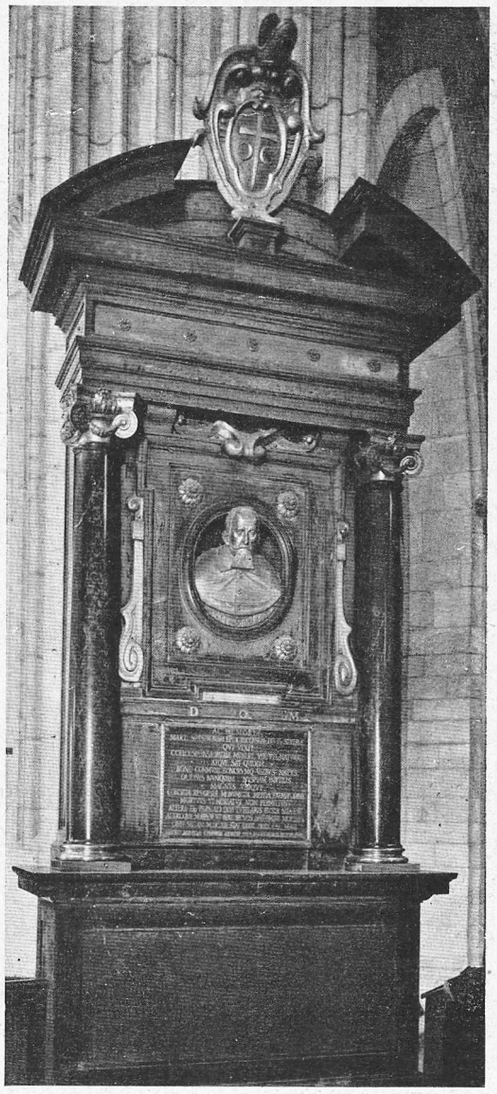
Bramki w murze okalającym katedrę wawelską pozwalają z Trevanem związać jeszcze jedno dzieło w samej katedrze, a mianowicie mauzoleum św. Stanisława (fig. 21, 22), przypisane już zresztą temu wybitnemu architektowi na innej podstawie.

Bezpośrednim powodem wzniesienia tabernakulum nad grobem św. Stanisława było wotum, jakie sobie w r. 1624 zrobił w ciężkiej chorobie Marcin Szyszkowski, bezpośredni następca Tylickiego na krakowskiej stolicy biskupiej. Wykonano je, jak wynika z korespondencji biskupa z Kapitułą, w latach 1626—9[4]. Być może, że myśl takiego właśnie uczczenia swego poprzednika na biskupstwie krakowskim powziął Szyszkowski pod wpływem podjęcia w watykańskim kościele właśnie w r. 1624 robót około tabernakulum nad grobem św. Piotra, fundacji papieża Urbana VIII, który dla zyskania materiału na to dzieło Berniniego nie cofnął się przed obdarciem z brązów słynnego Panteonu Agryppy, czym zasłużył sobie na znane powiedzenie: »Quod non fecerunt barbari, fecerunt Barberini«. Ale gdy Bernini uderzył w ton zupełnie nowy, zapoczątkowując swym fantastycznym dziełem nowy okres baroku, baroku rozwiniętego, to Trevano utrzymał się w granicach form tradycyjnych, wczesnobarokowych.

Na niskim stopniu wznoszą się za pośrednictwem impostów, przyozdobionych herbami Ostoja biskupa Szyszkowskiego, cztery kwadratowe filary z czarnego marmuru dębnickiego, ustawione w kwadrat, tworzący rzut poziomy całości. Do zewnętrznych ich ścian przypierają lane z brązu i złocone półkolumny o gładkich trzonach, do wewnętrznych zaś czarne, marmurowe pilastry. Kapitele zarówno filarów, jak półkolumn i pilastrów są kompozytowe. Za pośrednictwem kawałków prawidłowego belkowania, złożonego z trójdzielnego architrawu, inkrustowanego różowym marmurem fryzu i wydatnego gzymsu, przełamanego nad półkolumnami i pilastrami, spoczywa na filarach podstawa kopuły. Tworzą ją cztery półkoliste arkady o oprofilowanym licu, spięte u szczytu wolutowymi kluczami, oraz rodzaj belkowania, złożonego jednak tylko z fryzu i gzymsu, przełamanego lekko na osiach filarów i na osi środkowej. Przedłużenie filarów i półkolumn stanowią w tej strefie brązowe, złocone posągi świę-

[1] Muñoz *o. c.* tabl. III. [2] Tamże tabl. II. [3] Weingartner *o. c.* s. 63 fig. 20; Ortolani *o. c.* fig. 2.
[4] Polkowski I, *Grób i trumna św. Stanisława, Biskupa i Męczennika, na Wawelu* (Spraw. KHS III, 1888, s. 30).

tych: Wojciecha i Stanisława, Wacława i Zygmunta, Kazimierza i Jacka, Floriana i Ignacego Loyoli, ustawione na niskich postumentach. Wraz z umieszczonymi nad nimi siedzącymi postaciami czterech ewangelistów akcentują one wybitnie pęd w górę całej kompozycji architektonicznej. W żagielkach między łukami arkad a przypadającym nad nimi belkowaniem mieszczą się brązowe, złocone postacie aniołów z szeroko rozpostartymi skrzydłami, w powłóczystych szatach, bardzo dobrze dostosowane do trójkątnego kształtu pól, które wypełniają. Całość nakrywa drewniana, złocona kopuła bez bębna. Nie ściśle półkolista, lecz zlekka zaostrzona czasza kopuły, podzielona na osiem części gładkimi, w wałeczki ujętymi pasami, wybiega w latarnię, ujętą w osiem wysmukłych wolut i zwieńczoną półeliptyczną czapką z kulą i krzyżem na szczycie.



23. Epitafium biskupa Marcina Szyszkowskiego w katedrze na Wawelu.

Fot. St. Kolowca, Kraków.

Od wewnątrz między łukami, które i od tej strony mają lica oprofilowane i wolutowe klucze u szczytu, rozpięte są żagielki, tworzące przejście do kolistego rzutu czaszy. Wypełniają je brązowe, złocone głowy aniołów o dwóch parach skrzydeł, jednej szeroko rozpostartej, drugiej skrzyżowanej nad głową. Różowym marmurem wyłożony fryz belkowania, wspartego na łukach i żagielkach oraz lekko załamanego na osiach głównej, poprzecznej i obu przekątnych, pokryty jest odlaną w brązie dekoracją ze splotów roślinnych poprzedzielanych rytmicznie rozetami. Wnętrze czaszy kopuły wypełnia lekka, prawie jeszcze renesansowa, groteskowa dekoracja malowana, występująca na złotym tle w barwach czerwonej, jasnoróżowej, zielonej i żółtej. W poszczególnych ośmiu polach, ujętych w listwy i przedzielonych bogatymi świecznikami z płonącymi świecami, widnieją sploty roślinne ożywione kwiatami, tu i ówdzie przechodzące w fantazyjne postacie, dalej główki aniołków, kosze z owocami, ptaki, rogi obfitości, faliste linie, insygnia biskupie, wreszcie kobiece alegorie czterech cnót głównych, Sprawiedliwości, Roztropności, Miłosierdzia i Męstwa.

Wertykalizm, uzyskany przez zdecydowaną przewagę podziałów pionowych nad poziomymi, to najbardziej uderzająca cecha tabernakulum nad grobem św. Stanisława. Jak w krakowskim kościele św. Piotra, tak i tutaj, podziały wertykalne biegną prawie bez zatamowania od podstawy aż po szczyt budowli. Imposty, filary z półkolumnami, szczątki belkowania nad nimi, wreszcie na ich osiach wysmukłe posągi, patronów Polski i jeszcze wyżej postacie ewangelistów — to nieprzerwany ciąg linii

pionowych. Zaostrzenie sylwety czaszy kopuły, jej podział za pomocą pionowych pasów i wysmukłe woluty opinające latarnię, wszystko znów analogiczne jak w kopule kościoła św. Piotra w Krakowie, wykończonej równo dziesięć lat przed ukończeniem budowy mauzoleum wawelskiego, przenoszą pęd w górę ponad jedyny, niezbyt zresztą silny tłumik wertykalizmu, jakim jest belkowanie u podstawy czaszy kopuły. Wszystko to pozwala widzieć w tabernakulum nad trumną św. Stanisława utwór tego samego architekta, który zadecydował o postaci krakowskiej świątyni jezuitów.

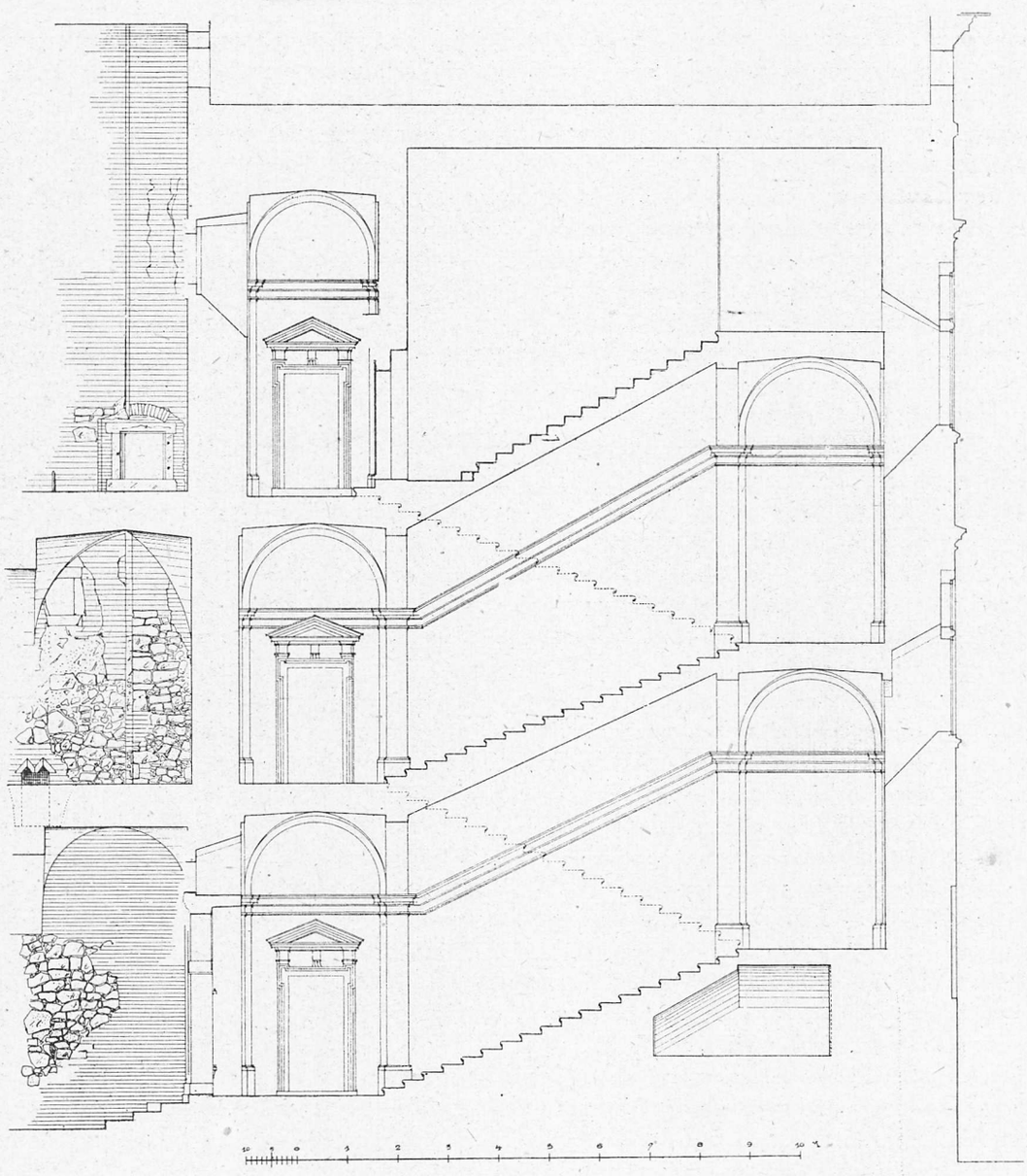
Poważna czerń marmurów, które właśnie wtedy, w epoce kontrreformacji, wchodzą u nas na wielką skalę w użycie, ożywiona inkrustacją z marmuru różowego, i złoto mniejszych ozdób rozstrzygają o bardzo harmonijnym, wytwornym efekcie kolorystycznym tego pięknego pełnego powagi, jeszcze wczesnobarokowego dzieła dekoracyjnej architektury, dzieła o wysokiej wartości artystycznej, które i na terenie Rzymu wyróżniałoby się dodatnio spośród wielu innych tego rodzaju utworów.

W powyższym dowodzeniu autorstwa Trevana odnośnie do mauzoleum Patrona Polski na Wawelu oparłem się na stylu zabytku i porównaniu go ze stylem innych utworów architektury, które można uznać za dzieła tego artysty. Nieco inną drogą do tego samego celu szła autorka cennej monografii tego zabytku, Kazimiera Kutrzebianka [1]. Za punkt wyjścia wzięła tekst listu biskupa Szyszkowskiego do jednego z kanoników krakowskich z dnia 7 czerwca 1629: »Proszę, każ W. M. ukazać regestra miedzi, którą Nagoth odbierał; bardzo by dobrze, aby się porachował z Antonim, bo mi jej siła cetnarów nie oddał. Dzianiemu proszę przypomnieć, aby o grobie moim myślił i wymalował go według zdania W. M. i mego też, a posłał mi pierwej wizerunek na karcie« [2], i słusznie utożsamiając »Dzianiego« z Janem (Giovanni) Trevanem, a wymieniony w tekście grób uważając za epitafium biskupa Szyszkowskiego (fig. 23) przy jednym z filarów katedry wawelskiej w bezpośrednim sąsiedztwie grobu św. Stanisława, uznała mauzoleum wawelskie za dzieło Trevana, widząc w nim zupełnie trafnie analogiczne formy, jak w nagrobku biskupa, który w świetle powyżej przytoczonej wzmianki źródłowej śmiało można przypisać naszemu architektowi. Tak więc dwiema drogami dochodzimy do uznania Trevana za twórcę mauzoleum św. Stanisława.

I znów Maderne jako źródło natchnień Trevana odnajdujemy, gdy się rozglądamy za rzymskimi analogiami epitafium Szyszkowskiego. *Mutatis mutandis* powtórzył tu Trevano wielkie okna nad wejściami do kościoła watykańskiego w jego fasadzie zaprojektowanej i wykonanej przez Karola Maderne [3] w latach 1607—14, lub portal główny pałacu papieskiego (później królewskiego) na Kwirynale [4].

Bezpośredniego pierwowzoru mauzoleum krakowskiego nie udało mi się znaleźć, ale bądź co bądź jest ono wyrazem tych samych aspiracji artystycznych, co nie wykonany projekt Marcina Ferabosco na mauzoleum św. Piotra na Watykanie [5]. Wedle tego projektu, którego którego ścisłej daty powstania nie znam, która jednak wobec umieszczenia na kartuszach pszczół herbowych Urbana VIII i wykonania dzisiejszego baldachimu nad grobem Księcia Apostołów przez Berniniego pod koniec pierwszej tercji w. XVII przypaść musi na czas wkrótce po r. 1624, konfesja św. Piotra miała mieć kształt sześcio- czy ośmiobocznej kaplicy zwieńczonej kopułą podzieloną żeberkami i pokrytą karpią łuską, wspartą na filarach z przystawionymi do nich od zewnątrz kręconymi kolumnami, które już szereg wieków przedtem stały w sąsiedztwie grobu pierwszego Namiestnika Chrystusowego. Konfesji św. Piotra w ujęciu Marcina

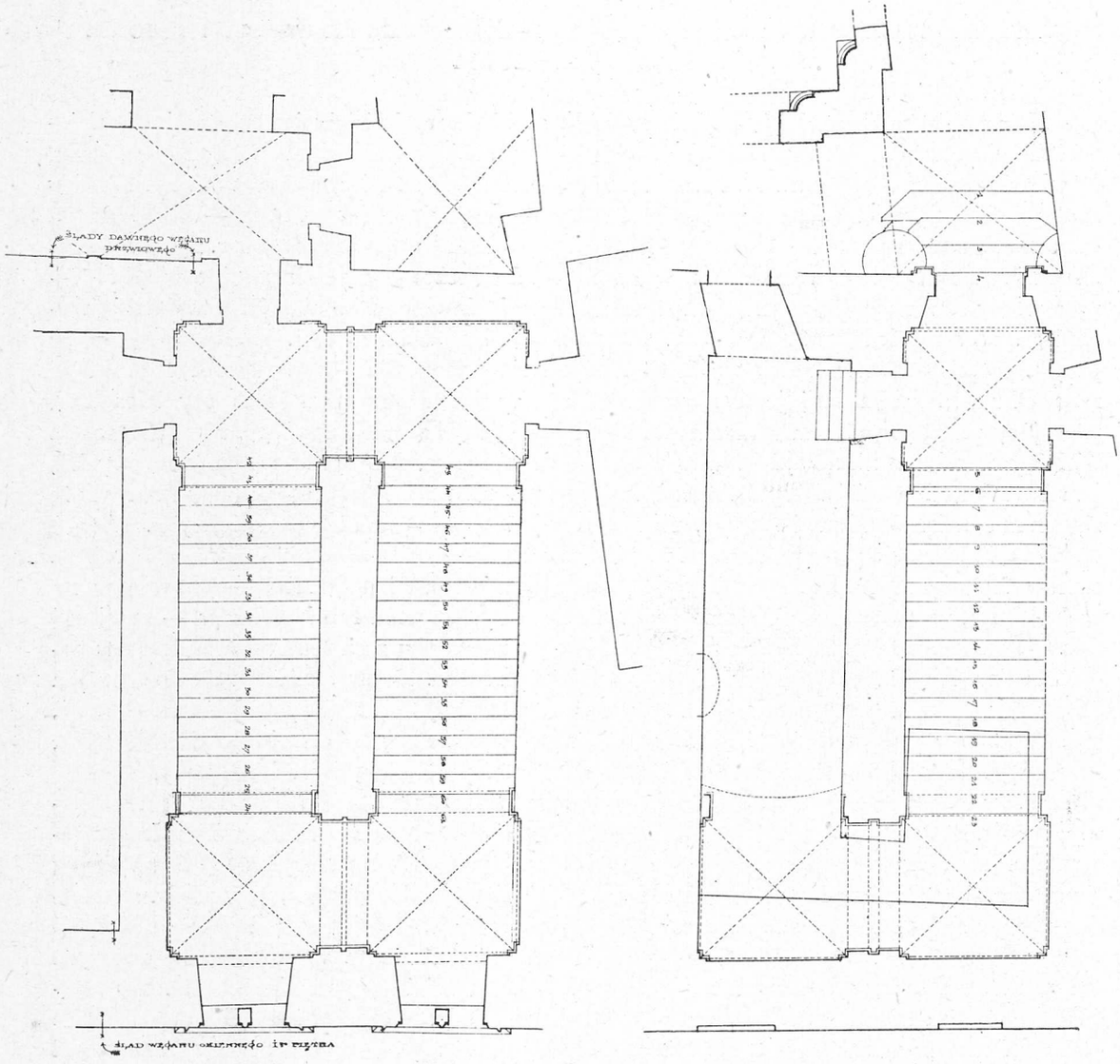
[1] Kutrzebianka K., *Mauzoleum świętego Stanisława w katedrze na Wawelu* (odbitka z Wiary i Życia, Kraków 1925, s. 14—5). [2] Polkowski *o. c.* s. 31. [3] Muñoz *c. e.* tabl. V. [4] Tamże tabl. XXVIII.
[5] Muñoz A., *Roma barocca*, Milano-Roma 1919, s. 137.



24. Klatka schodowa w północno-zachodnim narożniku zamku na Wawelu, przekrój.
Zdjęcie Kierownictwa Odnowienia Zamku na Wawelu.

Ferabosco, ucznia Maderny, towarzyszyć miały po bokach dwie bramki, zamykające dostęp do prezbiterialnej części kościoła watykańskiego. W każdym razie jedyną, choć nie zupełnie bliską i nie bezpośrednią analogię konfesji krakowskiej odnajdujemy znowu w Rzymie, w otoczeniu Maderny.

Epizodyczne znaczenie miał nadzór sprawowany przez Trevana w lutym 1635 nad stawianiem na zlecenie Władysława IV katafalku na pogrzeb najmłodszego syna Zygmunta III,



25. Klatka schodowa w północno-zachodnim narożniku zamku na Wawelu, rzut poziomy.
Zdjęcie Kierownictwa Odnowienia Zamku na Wawelu.

królewicza Aleksandra Karola[1], zmarłego 17 listopada 1634. Szło tu niewątpliwie o jakieś okazałe *castrum doloris*, tak niezbędne w czasie pompatycznych uroczystości żałobnych w epoce baroku. Niestety, poza wiadomością o samym fakcie nie mamy żadnych danych, jak się ów katafalk przedstawiał. Nie zachowała się, a przynajmniej nie jest mi znana żadna rycina przedstawiająca pogrzeb królewicza Aleksandra Karola.

[1] Tomkowicz *o. c.* s. 133 z powołaniem się na *Władysława IV, króla polskiego, listy* itd., zebrał Ambroży Grabowski, Kraków 1845, s. 84.

V. UDZIAŁ TREVANA W ODNOWIENIU ZAMKU KRÓLEWSKIEGO NA WAWELU I BUDOWIE PAŁACU W ŁOBZOWIE

Bez porównania mniej jasno, niż na polu architektury kościelnej, zarysowuje się działalność Trevana w dziedzinie budownictwa świeckiego. Z jego stanowiska społecznego, z faktu, że przysługiwał mu tytuł »S. R. M. servitor«, »murator S. R. M.«, a nawet »S. M. fabricarum praefectus«, wnosi Tomkowicz [1], że on to był — przynajmniej od r. 1603 — kierownikiem odnowienia zamku wawelskiego po dwóch pożarach, jakim ten gmach uległ w r. 1595. Analiza form nie przychodzi nam tu z pomocą, szczegóły architektoniczno-dekoracyjne w odnowionym wtedy skrzydle północnym, jak portale, obramienia okien i kominki, nie wykazują wyraźnie tych samych form, jakie znamy z kościelnych budowli Trevana. Wiadomo nadto, że przy robotach odnowicielskich we wczesnym okresie panowania Zygmunta III czynni byli na zamku wawelskim inni jeszcze architekci włoscy, jak Ambroży Meazzi czy Meachini, pracujący przede wszystkim w marmurze i bodaj że nie tylko wykonawca, ale i projektodawca wielkiego kominka z herbami Wazów w sali Pod Ptakami oraz innych robót marmurowych [2], Jan Chrzciciel Petrini i Kasper Arconi, którzy w r. 1601 zakładali fundamenty pod wieżę Zygmunta III koło Kurzej Stopy [3], nie mówiąc już o pracownikach pomniejszych. W tych warunkach, jeżeli się pragnie Trevana uważać za naczelnego kierownika robót zamkowych za czasów Zygmunta III, a brak danych do odmówienia mu tej roli, trzeba — nie wdając się w drobiazgi, w próby przypisywania mu tych czy owych portali lub kominków — rozejrzeć się za istotnie poważnym dziełem architektonicznym na zamku z okresu odnowienia go w początkach w. XVII i przypisać mu je — na zdrowy rozum. Za tego rodzaju dzieło uważam klatkę schodową w północno-zachodnim narożniku zamku, tzw. schody senatorskie (fig. 24, 25). Wystarczy przejść się po tych schodach, a następnie dla porównania po dawniejszych, z czasów Zygmunta Starego pochodzących schodach poselskich, by od razu wyczuć całą różnicę. Schody poselskie są strome, niewygodne, męczące, senatorskie ich zupełnym przeciwieństwem. O ile trudno sobie wyobrazić rozwinięcie na schodach poselskich okazałego ceremoniału, tak charakterystycznego dla życia ludzi baroku, a na dworze Zygmunta III w związku z wpływami austriacko-hiszpańskimi z pewnością chętnie stosowanego, to schody senatorskie wprost zapraszają do stąpania z majestatem i godnością, *con gravità*, jak by powiedział Włoch tych czasów. Wymarzone to tło dla orszaku królewskiego w poważnych, czarnych strojach hiszpańskich z szerokimi kołnierzami koronkowymi i złotymi łańcuchami. Tego rodzaju tunelowe klatki schodowe, wygodne i imponujące, zawdzięczamy Rzymowi, ściśle mówiąc Antoniemu de Sangallo Młodszemu, który po raz pierwszy takie schody zastosował w Palazzo Farnese [4]. Jeżeli istotnie wolno zaprojektowanie schodów senatorskich wiązać z Trevanem, to i w tym wypadku mielibyśmy argument za jego rzymską szkołą, niezależnie od tego, że pochodził on z Włoch północnych.

W ostatnich latach życia zajęty był Trevano kończeniem budowy pałacu królewskiego w Łobzowie, jak to wynika z wypłat na jego rzecz z kasy wielkorządowej w latach 1642—3 [5]. Wiadomość ta nie wpływa na charakterystykę jego twórczości, albowiem pałac łobzowski, w r. 1850 znacznie już zrujnowany, został zburzony, by zrobić miejsce austriackiej szkole kadeckiej, w której gmach tylko części jego włączono [6].

---

[1] Tomkowicz S., *Wawel. Zabudowania Wawelu i ich dzieje* (Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej IV, Kraków 1908, s. 346). [2] Tamże s. 348, 350. [3] Tamże s. 347. [4] Burckhardt *o. c.* s. 215. [5] Kieszkowski *o. c.* s. 19 i 24 odsyłacz 42). [6] Tamże s. 7.

Na temat innych budowli świeckich Trevana, a musiało ich być sporo pośród krakowskich kamienic mieszczańskich, w dzisiejszym stanie badań nic się powiedzieć nie da [1].

* * *

Tak więc Trevano w świetle przypisanych mu dzieł zarysowuje się jako architekt poważny, znający najnowsze prądy w architekturze stolicy ówczesnego smaku artystycznego, jaką był Rzym, jako bezpośrednio wywodzący swą sztukę ze sztuki Karola Maderny, najwybitniejszego po śmierci Vignoli i Porty a przed wystąpieniem Berniniego i Borrominiego architekta rzymskiego, choć pochodzącego z Włoch północnych. Na gruncie rzymskim nie byłby się Trevano takimi dziełami jak te, które pozostawił w Krakowie, wybił na czołowe stanowisko pośród tamtejszych architektów, w Polsce jednak zabłysnął jako gwiazda pierwszej wielkości a przeszczepiając najświeższe zdobycze architektury rzymskiej do stolicy Polski stworzył wzory które podobać się musiały i które musiały być przez architektów miejscowych podpatrywane i naśladowane. Stanowisko jego u nas jest podobne, jak w sto lat niespełna potem stanowisko Baltazara Fontany, który również na tle sztuki rzymskiej był tylko jednym z wielu naśladowców Berniniego, w Polsce natomiast stał się punktem wyjścia nowego stylu w dekoracji wnętrz.

L'ÉGLISE DE SAINT-PIERRE ET SAINT-PAUL À CRACOVIE, SON PROTOTYPE ROMAIN ET L'ARCHITECTE ROYAL JEAN TREVANO

L'historie de la construction de l'église de Saint-Pierre à Cracovie, insuffisament éclaircie dans tout ses détails, se présente en esquisse comme suit:

Le père Garcia Alabiano, supérieur de la maison des profès près de l'église de Sainte-Barbe, ayant obtenu la nouvelle que le roi Sigismond III sera fondateur de l'église des jésuites à Cracovie, envoya au prince Claude Aquaviva, général de l'ordre à Rome, le projet de la dite église exécuté par lui même et par un autre jésuite, Joseph Britius. Ce projet, préparé au cours de trois premiers trimestres de l'année 1595 (il n'est pas conservé, au moins il n'est pas connu) n'a pas gagné l'approbation du général qui laissa en 1596 faire un autre projet (fig. 1) à un architecte romain dont le nom est inconnu. Ce plan est conservé à la Bibliothèque Nationale à Paris (Hd 4 a [II] no 90—Acta Societatis Jesu, Historia Societatis 152, II 1, 90). En outre, un certain père Gurson fit également un projet de la maison des profès, dans lequel la partie du Nord de l'église est aussi, esquissée (fig. 2). L'église sur le plan du père Gurson se rattache dans son aspect général au plan de 1596, mais elle en diffère dans ses détails, et surtout dans ses proportions, en se rapprochant par contre à l'église construite (fig. 3). Le plan du père Gurson se trouve, lui aussi, dans la Bibliothèque Nationale à Paris (Hd 4 a [II] no 88—Acta Societatis Jesu, Historia Societatis 152, II 1, 88). Tout porte à croire que Joseph Britius commença la construction en 1597 d'après le projet romain de 1596. Il la dirigea jusqu'à 1599, puis, après qu'il eut quitté la Pologne, la direction de la construction passa aux mains d'un autre jésuite, Jean Marie Bernardoni, qui la retint jusqu'à sa mort, en 1605. Vers la fin de la vie de Bernardoni la construction fut interrompue: on remarqua des fautes de construction commises encore par Britius. On a démonté donc tout ce qui avait été construit pendant huit années. Il se peut que Paul Baudarth d'Anvers, constructeur de toute une serie de chapelles à Kalwaria Zebrzydowska, y ait joué un rôle épisodique, qui ne pouvait d'ailleurs concerner que l'expertise technique, mais jamais le côté artistique. Sans nul doute Jean Trevano prit la direction de la construction déjà en 1605. Il active les traveaux de manière que la coupole, projetée par lui, est voutée déjà en 1609, et toute la partie architectonique des travaux est terminée en 1619, comme en témoigne le document trouvé dans la boule de cuivre sous la croix

[1] Komplet dotychczasowych wiadomości archiwalnych o Trevanie zestawił Tomkowicz, *Przyczynki do historii kultury Krakowa w pierwszej połowie XVII wieku*, s. 128—34.

dont on a couronné la coupole, la même année. Ce document appelle l'architecte royal, Jean Trevano, directeur de la construction. Les travaux pour garnir et pour orner l'intérieur continuent. On installe le tableau sur le maître-autel en 1635. C'est à Trevano qu'appartiennent en tout cas le système de la division de l'intérieur (fig. 5—7, 10, 12), la construction de la coupole (fig. 14) et de la façade (fig. 4) qu'on avait alors l'habitude de construire à la fin des travaux. Tous les arguments laissent croire que le plan du père Gurson, — qu'on a mentionné ci-dessus, — est conçu après l'année 1605, et qu'il est le projet de la maison des profès, projet qui tient compte du contour de l'église qu'on était justement en train de construire. Ainsi il faut attribuer à Trevano le changement du plan romain provenant de l'an 1596, donc le projet de l'église entière.

On admet généralement que l'église cracovienne était modelée sur celle de Gesù à Rome (fig. 9, 11), église mère des jésuites. Mais cette opinion ne se laisse pas maintenir. On peut dire seulement que l'église de Cracovie appartient, comme beaucoup d'autres, au type fondamental que Vignole a créé dans l'église del Gesù. L'église des théatins Sant' Andrea della Valle à Rome (fig. 8, 13) est un édifice des plus anciens du type Gesù. Elle fut construite, après une courte période où travaillait Pierre-Paul Olivieri, par Charles Maderna, simultanément avec la construction de l'église de Saint-Pierre à Cracovie. La construction de la façade fut terminée en 1665, par Charles Rainaldi. Les deux églises, Sant' Andrea della Valle et Gesù, diffèrent profondément en proportions, en système de division de l'intérieur, et en forme de la coupole. Le rapport de la largeur et de la hauteur de la nef principale s'exprime dans l'église del Gesù par les chiffres: 1 : 1·75, et dans celle de Sant' Andrea della Valle 1 : 2, par conséquent cette dernière est plus élancée que la première. Dans les deux églises l'entablement divise l'intérieur en deux parties. Mais dans celle de Gesù la partie inférieure, du pavement jusqu'au haut de la corniche, constitue un peu plus que la moitié (0·53) de la hauteur de toute l'église, tandis que dans celle de Sant' Andrea della Valle elle approche des deux tiers (0·62) de l'ensemble. Les chapelles des deux églises s'ouvrent sur la nef par des arcades demi-circulaires. Mais à Gesù ces arcades sont basses, de façon qu'elles laissent assez de place entre elles et l'entablement, pour qu'on puisse y mettre des balcons, tandis que dans l'église de Sant' Andrea della Valle elles sont hautes, parvenant jusque sous les chapiteaux des pilastres placés entre les arcades. Les éléments de la division horizontale et verticale dans ces deux églises romaines sont formés d'une façon tout à fait différente qui diminue le verticalisme dans l'église jésuite et l'augmente dans la théatine. Ainsi les pilastres placés entre les arcades sont pairs dans la première, doublés dans la seconde; l'entablement est uniforme et sans brisures dans l'une, brisé au-dessus de chaque pilastre dans l'autre. De cette manière, la partie de l'entablement avancée vers le devant forme donc, dans l'église de Sant' Andrea della Valle, un prolongement optique du pilastre et la base immédiate de l'archivolte d'entre les travées. De cette façon les éléments de la division verticale allant sans interruption du pavement jusqu'au faîte de la voûte laissent fortement ressortir l'élan vers la hauteur. Dans l'église del Gesù l'entablement réprime considérablement le mouvement vertical, arreté en outre par la large et lourde attique. Cela n'existe pas à l'église de Sant' Andrea della Valle. La forme demi-circulaire de la coupole de l'église del Gesù qui repose sur un tambour relativement peu élevé, tire l'ensemble fortement vers le bas, tandis que la coupole demi-élliptique de Sant' Andrea della Valle, ayant pour base un haut tambour, relevé encore par de sveltes colonnettes, placées à tous les angles de l'octogone extérieur, semble s'élancer librement en haut. La coupole de l'église Sant' Andrea della Valle est l'imitation la plus ancienne de la coupole du Vatican créée par Michel-Ange qui aussi dans ce domaine a revolutionné l'architecture la mettant sur de nouvelles voies.

L'église de Saint-Pierre à Cracovie (fig. 7, 10, 12) ressemble beaucoup plus à l'église de Sant' Andrea della Valle (fig. 8, 13) qu'à celle de Gesù (fig. 9, 11). Bien que le transept ne dépasse pas les murailles magistrales du corps de l'église et que la nef principale est divisée par des pilastres pairs au lieu par des pilastres doubles, les proportions de l'ensemble diffèrent considérablement de celles de l'église del Gesù, lourdes et trapues. Elle est même plus svelte que l'église de Sant' Andrea della Valle, le rapport de la largeur de la nef principale à sa hauteur s'exprime approximativement par les chiffres 1 : 2·5 et la partie inférieure, du pavement jusqu'au haut de la corniche a plus que deux tiers (0·68) de toute la hauteur. L'église de Cracovie n'a pas d'attique, les éléments de division verticale vont sans interruption du pavement jusqu'au faîte de la voûte, et la coupole (fig. 14, 15) a une silhouette légère, demi-élliptique, à l'instar de celle de Sant' Andrea della Valle (fig. 16). Vu les dates du commencement et de la fin de la construction des deux églises, à savoir, 1591 et 1625 à Rome, et 1605 et 1619 à Cracovie, il faut relever que l'église cracovienne est l'exemple d'un transfert extrêmement rapide des formes architectoniques romaines au Nord de l'Europe. Ce fait semble indiquer des rapports particulièrement intimes entre l'architecte cracovien et Maderna. Jean Trevano, artiste de haute classe, avait été certainement en contact avec l'atelier romain

de Maderna, peut-être même a-t-il collaboré, de façon ou d'autre, à la construction de l'église de Sant' Andrea della Valle.

Le caractère romain de l'église de Saint-Martin à Cracovie (fig. 17—19) construite en 1638—44 pour les carmélitaines déchausées (elle passa ensuite à la communauté évangelique) ainsi que le fait que Trevano pour les mêmes carmélitaines dirigeait des travaux dans le couvent voisin pendant les années 1619—21, permet d'alléguer l'hypothèse que l'architecte royal fut le créateur de cette église aussi. Les travaux peu éclaircis encore, dans le cloître des prémontrées à Cracovie, entrepris en commun par Trevano et Jean-Baptiste Petrini, en 1608, furent conduits avec une telle lenteur et si négligemment qu'un procès s'en suivit, déjà l'année suivante, entre Dorothée Kątska, abbesse du couvent, et les deux Italiens.

Simultanément avec la terminaison finale des travaux strictement constructifs de l'église de Saint-Pierre, on élève une muraille à trois portes (fig. 20) qui entoure la cathédrale de Cracovie, du côté de l'Ouest et du Sud. Elle fut érigée en 1619 du legs de l'évêque Pierre Tylicki. Les proportions de ces portes qui se laissent rapprocher à celles du portail central de la façade et du portail de la sacristie de l'église de Saint-Pierre, ainsi que certains motifs architectoniques et décoratifs, permettent de les regarder comme oeuvre de Trevano. Ces portes se rattachent aux motifs employés par Maderna, à savoir aux détails de la façade de l'église de Sainte-Susanne à Rome qu'il avait construite en 1596—1603.

Partant des portes de la muraille qui entoure la cathédrale et de l'église de Saint-Pierre, un chemin conduit au tabernacle placé au-dessus de la tombe de saint Stanislas dans la cathédrale de Cracovie (fig. 21, 22), tabernacle élevé en 1624—29 aux frais de l'évêque Martin Szyszkowski. Le verticalisme obtenu par le primat absolu des divisions verticales sur les horizontales constitue le caractère le plus frappant de cet exquis petit édifice. Les divisions verticales vont ici, comme dans l'église de Saint-Pierre, de la base jusqu'au sommet de l'édifice presque sans entrave. Ce fait, et toute une série d'autres détails, permettent de considérer le tabernacle de saint Stanislas comme l'oeuvre du même architecte qui a décidé de la forme de l'église jésuite à Cracovie. On peut arriver à la même conclusion encore suivant un autre chemin, c'est à dire en comparant le dit tabernacle au tombeau de l'évêque Szyszkowski dans la cathédrale de Cracovie. Ce tombeau (fig. 23) est bien établi comme oeuvre de Trevano. Dans le tombeau de Szyszkowski, Trevano reprit *mutatis mutandis* les grandes fenêtres au-dessus des portails de l'église vaticane, dans la façade composée par Maderna. On n'a pas réussi à trouver le prototype du tabernacle de la cathédrale, en tout cas cette oeuvre exprime les mêmes aspirations artistiques qui se font jour dans le projet — qui n'a pas été exécuté — du mausolée de saint Pierre au Vatican, projet fait vers 1624 par Martin Ferabosco, élève de Maderna.

Quand on dressait, au mois de février 1635, le catafalque du prince royal Alexandre-Charles Vasa, la surveillance en a été confiée à Trevano. Aucune gravure de ce *castrum doloris* ne s'est conservée.

A cause de son titre »S. M. fabricarum praefectus« Trevano passe pour le directeur de la reconstruction du château royal de Wawel à Cracovie après les incendies de 1595. En tout cas, il est occupé aux travaux du château déjà en 1603 mais les sources ne donnent pas de renseignements suffisants pour définir ces travaux plus en détail. Le travail simultané d'autres Italiens au château cracovien complique encore la situation. Le sens commun ferait attribuer à Trevano la construction la plus importante des travaux qu'on faisait alors au château, c'est-à-dire l'escalier de sénateurs (fig. 24, 25) à l'endroit où les deux parties de l'édifice, du côté du Nord et du côté de l'Ouest, se rencontrent. Ce genre d'escalier en tunnel, avec des marches confortables, permettant de developper un cérémonial fastueux — l'escalier en question est le plus ancien de ce type en Pologne — est aussi d'origine romaine: son modèle provient du palais de la famille Farnese où Antonio da Sangallo (jeune) l'a employé.

Au sujet des autres édifices laïques construits par Trevano, et il devait y avoir beaucoup eu parmi les maisons des bourgeois de Cracovie, on ne sait rien.

Trevano à la lumière que jettent sur lui les travaux qu'on lui attribue, se présente comme un architecte sérieux, connaissant les derniers courants de l'art de l'architecture de Rome, alors capitale du goût artistique. Son art provient directement de l'art de Charles Maderna qui venait, comme Trevano aussi, de l'Italie du Nord, et qui était le plus remarcable architecte romain dans la période qui commence après la mort de Vignole et de della Porta et dure jusqu'à ce que le Bernin et Borromini eussent parus. Au moyen des oeuvres telles qu'il a laissé à Cracovie, Trevano, à Rome, ne se serait pas distingué entre les autres architectes. Par contre, en Pologne, il brilla de l'éclat d'une étoile de premier ordre. En transplantant dans la capitale de la Pologne les modèles les plus récents de l'architecture romaine, il a créé des édifices qui devaient nécessairement plaire et être attentivement étudiés et imités par les architectes du pays.

TADEUSZ MAŃKOWSKI

MECENAT JANA III W ŻÓŁKWI

I

Żółkiew za Jana III. — Życie dworskie na zamku w Żółkwi. — Król-sarmata. — Kierunki gospodarczej i artystycznej jego działalności.—Osadzanie rzemieślników w mieście.—Ludwisarnia i gisernia. — Sztuka jako wyraz potrzeb gospodarczych. — Artyści stale osiedli w mieście i czasowo przez króla przywołani. — Ziemiański sposób pojmowania przez króla spraw sztuki. — Pełnomocnictwa w rzeczach sztuki udzielane osobom duchownym.

Centrem artystycznej działalności Jana III był Wilanów, położony pod stołeczną Warszawą, w którym wznoszono okazały pałac. Lwów tylko przejściowo i w nieznacznej stosunkowo mierze był miejscem działalności króla w rzeczach sztuki, ograniczonej zresztą do samego budownictwa. Dzięki swemu położeniu pośrodku królewskich majętności, Żółkiew stała się centrem prywatnej działalności gospodarczej króla.

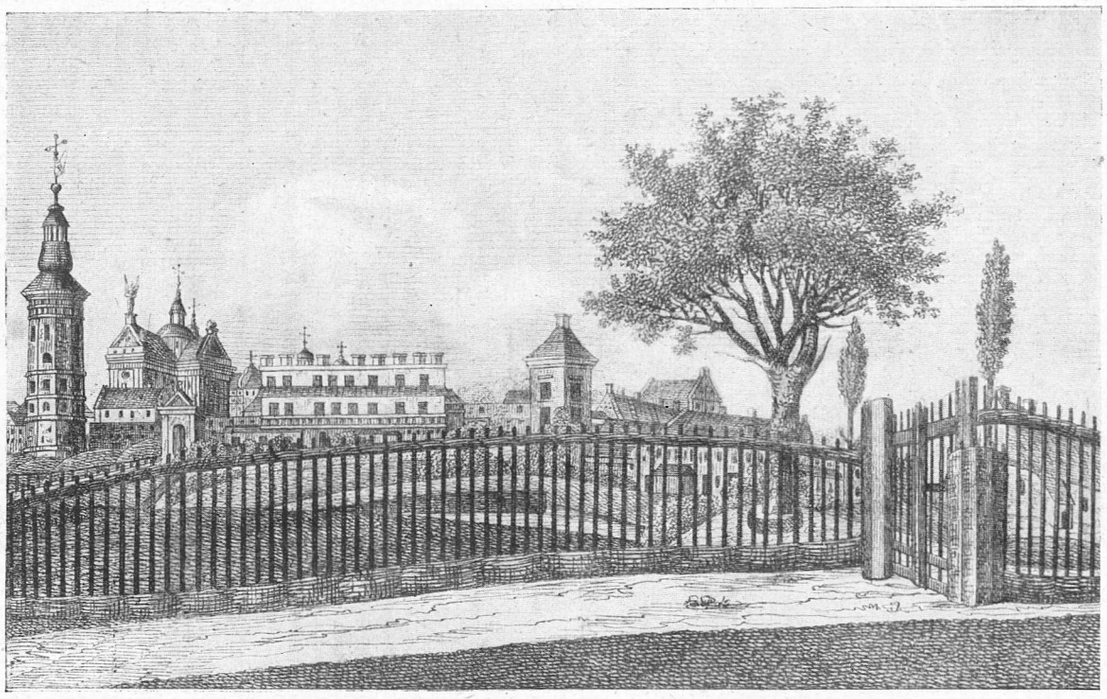
Król kochał Żółkiew, kochał krajobraz podlwowskich okolic i w Warszawie tęsknił do nich. Dowodem tego jest szczegół, który zanotował królewski dworzanin, Kazimierz Sarnecki, pisząc o tym, co się działo na dworze w Warszawie w dniu 27 marca 1695: »Z Brukseli przyniosła poczta Królowi Imci od Księżnej Jejm. Elektorowej (bawarskiej, Teresy Kunegundy, córki Jana III) bardzo ucieszną wiadomość, która na list króla Imć, gdy do niej pisał, które bardziej, czy tamte, czy te kraje się jej podobają odpisała: Tuteczne, w których mieszkać muszę, powinnyby mi się podobać, ale przecie nie masz [jak] w Polszcze ruskie, bo weselsze od tutecznych. Niesłychanie tak się ucieszył tym król Jegm. i rzekł: pewnie trzeba się tam do nich pośpieszyć«[1].

Umiłowaniu Żółkwi przez króla, w której odpoczywał po uciążliwościach panowania, odpowiadał nastrój wiejskiej idylli, którą tam znajdowały jego dzieci. Odmalowuje ten nastrój znów diariusz Sarneckiego, kiedy pod datą 8 kwietnia 1694 opisuje, jak »królewna Jejm. z królewicami Ichm. z ogrodu aż pod Haraj kwiatki, fiołki zbierali i tam sobie igrali. Królewna Jejm. sobie rwała na swój strój, w którym zawsze dobrze sobie accomoduje, do kwiecia osobliwie fiołkowego. Chodzi i sama w one ubiera głowę swoją«[2].

Idylla wiejska mieszała się z umiłowaniami rycerskimi i życiem dworskim. Przy obiedzie w zamku żółkiewskim przygrywała królestwu kapela francuska, lecz wieczorami król przyzywać kazał niekiedy bandurzystę Wesołowskiego, który wtórując sobie na bandurze śpiewał dumy wołoskie i kozackie »i sam król Imć śpiewał«, jak dodaje Sarnecki w swej relacji[3].

Praca niniejsza była przedstawiona na posiedzeniu Komisji Historii Sztuki dnia 10 stycznia 1946.

[1] Ossolineum, rpis: Diariusz wiadomości Kazimierza Sarneckiego o królewskim dworze Jana III i działaniach wojennych na pograniczu polsko-tureckim 1693—5. [2] Tamże. [3] Tamże pod datą od 17—25 X-bris 1693.



1. Widok Zółkwi od strony Bramy Glińskiej. Litografia w Przyjacielu Ludu z r. 1847.

W życiu Jana III w czasach pobytu w Żółkwi było miejsce na rozrywki umysłowe i na zaspokajanie potrzeby piękna. W zamku znajdował się osobny pokój biblioteczny, gdzie czas na czytaniu książek mógł był spędzać, a bywało że »Król Imć z biblioteki na ogród się patrzył, który w rozliczne kwiaty i zapachy onych jest przy wielkiej zieloności bardzo pięknie przyozdobiony« [1]. W spokojnym życiu króla w czasie pobytu w Żółkwi było wypadkiem dnia, kiedy spowiednik króla o. Vota z Rzymu »różnych przywiózł z sobą kopersztychów, architektur i obrazów miast, osób malowanych, najwięcej nagich reprezentujących pudendas res, potem zabawiał króla Imć różnymi o rzymskim państwie discursami, relatiami...«, a następnie król owe sztychy przy sobie kazał podklejać [2]. Innym znów razem wieczór »król Imć z budowniczym mensuracje czynił na papierze budynków kukizowskich, Imć Krakowski (Stanisław Jabłonowski), I P. poseł francuski (Polignac) dopomagali mu consilio suo onej« [3]. I najpoważniejsze może wśród innych zajęcie umysłu, gdy Sobieski sięgał do teorii malarskiej perspektywy, jak się dworzanin jego wyraża, z książką w ręku »fizykę malarską czytał« [4].

Na tym tle występuje też dobitniej niż gdzie indziej postać króla-sarmaty. Jeżeli sarmatyzm mielibyśmy uważać za odrębny i swoisty przejaw kultury polskiej tych czasów, to Jan Sobieski mógłby uchodzić może za najdoskonalszy i najpełniejszy typ sarmaty. W jego indywidualności zdają się łączyć niemal wszystkie cechy dodatnie tego typu, dotąd nie dość ściśle określonego, który zwykliśmy sobie przedstawiać raczej w znamionach, będących już cechami degenerowania się.

[1] Ossolineum, rpis: Diariusz wiadomości Kazimierza Sarneckiego o królewskim dworze Jana III i działaniach wojennych na pograniczu polsko-tureckim 1693—5, pod datą 20 Maii 1694. [2] Tamże pod datą 16 X-bris 1693. [3] Tamże 9 X-bris 1693. [4] Tamże 29 X-bris 1693.

We włoskich współczesnych oczach jedną z wybitnych cech Jana III była jego »maestosa giovialità«[1]. Jest to cecha, którą do dziś jeszcze uważamy za najbardziej charakterystyczną dla typu dawnego sarmaty: powaga w połączeniu z jowialnością, zarówno w zewnętrznej aparycji, jak i we wzięciu, geście, w towarzyskim obyczaju, u karmazyna jak i u szaraczka, jednego z tłumu braci-szlachty. Łączyły się te cechy z ziemiańskim i gospodarskim, równie jak i rycerskim zawodem i zajęciem. W wojskowym rzemiośle jowialność często przeradzała się w rubaszność. Sobieski był jednak sarmatą najwyższej kultury. Wpływy kultury dworskiej czasów Ludwika XIV, jakie działały nań w czasach pobytu za granicą i współżycie z żoną Francuską, równie jak i głębsze wykształcenie za młodu nabyte, musiały wycisnąć na nim swe piętno. W tym ziemianinie i magnacie, a zarazem żołnierzu i wodzu, wpływy wyższej kultury francuskiej łączyły się z typem kresowego rycerza, dla którego czas długi treścią życia była walka z Wschodem muzułmańskim. Jeżeli w kim, to w Sobieskim właśnie widzimy może najwięcej harmonijnego ustosunkowania pierwiastków zachodniego baroku, orientalizmu i swojskich rodzimych cech polskich o odcieniu spotykanym zwłaszcza na kresach dawnej Rzeczypospolitej. W potrzebach wojennych Sobieski przywdziewał karacenę na wpół antyczną na wpół orientalną, przy obiedzie przygrywała mu kapela francuska. W dniach swobodnego wypoczynku spędzał czas na oglądaniu miedziorytów i planów architektonicznych, czy lekturze ksiąg nawet takich, jak traktat o perspektywie malarskiej, lub na przemian zabawiał się polowaniem. Wieczór przywołany bandurzysta śpiewał mu tęskne dumy wołoskie i kozackie. Takim był portret Sobieskiego, widziany w świetle szczegółowych i obszernych, codziennych niemal relacji z dworu, spisywanych przez Sarneckiego, takim był Sobieski w intymnym gronie bliskich osób w czasach pobytu w Żółkwi.

Żółkiew za Jana III to miasto prowincjonalne, niewielkie wprawdzie, lecz zasobne w rzemieślników i profesjonistów, zaspokajające potrzeby dóbr królewskich, a często i króla samego oraz jego dworu. Odziedziczone po Żółkiewskich, posiadało zamek obronny, który Jan III częściowo przeistoczył i ozdobił, oraz farę wzniesioną za hetmana Stanisława Żółkiewskiego, wybitne dzieło architektury kościelnej, powstałą według planów lwowskiego budowniczego Pawła Szczęśliwego[2]. Miasto samo za Jana III rozbudowało się i zaludniało. Relacje cudzoziemców dają na ogół pochlebne świadectwo ówczesnej Żółkwi.

L'abbé F. de S.[3], którego nazwiska dotąd nie udało się wyśledzić, chwali szczególnie żółkiewską farę, którą uważa za jeden z najpiękniejszych kościołów na Rusi Czerwonej[4], zarówno ze względu na jego architekturę, jak i na ozdoby wnętrza, w szczególności nagrobki Jakuba Sobieskiego, ojca króla, i Stanisława Daniłowicza, królewskiego wuja. Były to już dzieła rzeźby czasów Jana III. Inny podróżnik francuski, Dalerac[5], podnosi piękno kościoła dominikanów.

Zamek królewski, którego wspaniałość chwalił l'abbé F. de S., zwiedzający Żółkiew w r. 1688, doczekał się monograficznego opracowania przez M. Osińskiego[6]. Uwzględnił on szczególnie czasy budowy przez hetmana Stanisława Żółkiewskiego oraz późniejsze, kiedy Żółkiew z rąk Sobieskich przeszła w XVIII już wieku w ręce Radziwiłłów. Najmniej dotąd zbadane w dziejach zamku i miasta są czasy ich splendoru, kiedy zamek żółkiewski był częstą siedzibą Jana Sobieskiego, kiedy na miasto spływały dobrodziejstwa właściciela, którym był król.

[1] Z relacji Brunettiego z r. 1675, cyt. Brahmer M., *Toskańskie echa zwycięstwa pod Wiedniem* (Przegląd Współczesny nr 140, grudzień 1933). [2] Osiński M., *Zamek w Żółkwi*, Lwów 1933. [3] L'abbe F. de S., *Voyage de Pologne fait dans les années 1689 et 1689* (Bibliothèque russe et polonaise III, Paris 1858). [4] Tamże s. 28. [5] Dalerac, *Les anecdotes de Pologne ou mémoires secrets du regne de Jean Sobieski III du nom*, II, Paris 1699, s. 216. [6] Osiński *o. c.*

Jakimi tendencjami rządził się w tym Jan III, jakie były kierunki jego działalności gospodarczej, a zarazem artystycznej w Żółkwi, to widoczne jest w znacznej mierze choć z niekompletnych Ekspens pieniężnych i Konotacji ekspensów za asygnacjami KJMci z lat 1685—94 [1].

W latach 1687—91, w których król często stosunkowo przebywał w Żółkwi, widoczną jest jego polityka ekonomiczna, polegająca na indywidualnie udzielanych pożyczkach na budowę domów. Większe kwoty otrzymywali mieszczanie i Żydzi na wznoszenie murowanych domów w mieście, mniejsze przedmieszczanie na budowę domów drewnianych poza miastem. Musiało Sobieskiemu zależeć na tym jako właścicielowi, by w mieście powstawały wspanialsze domy murowane, skoro pożyczając np. Naftalemu Ickowiczowi 2000 zł kazał zastrzec wyraźnie, że domurowanie kamienicy oraz szczytu jej, a więc prawdopodobnie attyki, ma być »ad instar Becalowej kamienicy«, jako jednej z najbardziej ozdobnych w Żółkwi, należącej do bogatego i otaczanego przez króla protekcją dzierżawcy ceł na Rusi Czerwonej, Żyda Jakuba Becala. Żółkiewscy rzemieślnicy często wspierani byli pożyczkami z kasy królewskiej, przeznaczonymi na budowę domów. Byli nimi nieznanego nazwiska miecznik, innym razem Konstanty, haftarz rodem z Zamościa, Sebastian, złotnik, czy Stefan, złotnik, lub Aleksander Malowannik, kierownik fabryki pieców i kafli. Wielu z nich w tych czasach osiadło było w Żółkwi. Pożyczkę z kasy królewskiej na pobudowanie się otrzymał był też w r. 1690 Izrael, haftarz, »na nową w Żółkwi osiadłość i kupienie domu«. Uderza szczególne forytowanie przez króla żydowskich rzemieślników. Przy wielu imionach żydowskich, spośród tych, którym udzielano pożyczek, zaznaczono w rachunkach, że są to dostawcy KJMci. Takimi byli Hirsz Ickowicz, złotnik KJMci, w r. 1687, Lewko Moszkowicz, złotnik KJMci, w r. 1688, Moszko, namiotnik KJMci, w tym samym roku otrzymujący pożyczkę, a w r. 1692 Marek Lewkowicz, »szkatulnik i zwierciadła osadzający«, oraz drukarz Żyd z Amsterdamu przybyły i osiedlający się w Żółkwi. W r. 1689 znaczną pożyczkę 6000 zł z kasy królewskiej otrzymał kahał żółkiewski na wymurowanie synagogi. W r. 1691 zabudowywały się dwa przedmieścia w Żółkwi, Glińskie i Lwowskie, a wielu z przedmieszczan otrzymywało pożyczki indywidualne, bezprocentowe, zazwyczaj do zwrotu w ciągu lat dwóch. Czasem pożyczek udzielano grupom nowoosiadających mieszkańców, jak w latach 1690 i 1692 kilku Karaimom łącznie, a w r. 1692 Ormianom »przychodzącym na nową w Żółkwi osiadłość«. Wspierano też ruch osiedleńczy w pobliskim Jaryczowie i Kukizowie. Kiedy w dniu 20 maja 1691 pożar zniszczył miasto, zwłaszcza przedmieście Glińskie, król przeznaczył na pogorzelców-chrześcijan 50000 zł, na Żydów zaś 10620 zł do rozdziału między tych, którzy spalone domostwa odbudowywali. Wykonanie wszystkich tych zarządzeń dokonywane było na osobiste polecenie króla.

Znajdujemy też ślady urbanistycznej akcji króla w Żółkwi. W r. 1693 [2] szereg domów prywatnych na rozkaz króla został rozebrany i przeniesiono je na inne miejsce za odszkodo-

[1] Rękopisy w zbiorze archiwalnym ś. p. dra Aleksandra Czołowskiego, któremu za pozwolenie ich zużytkowania winien jestem szczerą wdzięczność. Nabyte one zostały swego czasu od inż. Walerego Dzieślewskiego, który je odziedziczył po Szczęsnym Morawskim. Morawski zaś był może jedynym, który zwrócił uwagę na marniejące skarby archiwalne na zamku żółkiewskim. Z rąk żydowskich wykupił skromne już tylko resztki dawnych aktów używanych na podpałkę, lub też pozbytych do papierni jako makulatura. Ponieważ w toku niniejszej rozprawki przyjdzie mi się często powoływać na powyższe rękopisy, stanowiące do r. 1944 własność dra Czałowskiego, przeto pierwszy z nich, zatytułowany: Expensa pieniężna za ordynansami od KJM y documentami pewnemi na zanotowanie różnych ludzi itd., obejmujący rachunki królewskiego dworu w Żółkwi w okresie czasu 1685—90, powoływać będę krótko słowem »Ekspensa« z dodaniem liczby karty, drugi zaś pod tytułem: Connotacya wydanych pieniędzy za assignacyami KJMści y pewnemi dokumentami itd., obejmujący okres czasu 1691—4, powoływać będę słowem »Konotacja«, również z dodaniem liczby karty rękopisu. [2] Konotacja 16.

waniem właścicieli po to, aby stworzyć miejsce na budowę szkoły koło fary i kościoła ormiańskiego.

Król dbał też o obronę miasta, w którym znajdował się cekauz (arsenał) królewski, niezależnie od drugiego w pobliskim Lwowie. Cekauz wykończony został w r. 1688, po tej dacie zaś słyszymy jeszcze o jego wyposażaniu, o broni znajdującej się w nim itp. W Żółkwi znajdowała się nadto »hamernia«, produkująca kute żelazo i miedź [1], a więc materiał sposobny do wyrobu broni. Istniała także odlewnia dział czyli ludwisarnia i w r. 1687 znajdujemy w rachunkach wydatki na pensję ludwisarza oraz wzmianki o jego robocie »dzwonków do ratusza i odlaniu działek, od których, porzuciwszy robotę, uszedł« [2].

Może z tego powodu w następnym roku, 1690, odlewanie dział spiżowych »za wyraźnym ordynansem Króla JMci z Warszawy datowanym«, »według abrysu przysłanego« wykonane zostało już nie w ludwisarni, lecz w osobno urządzonej giserni. Zarząd jej powierzony był JMP. Henrykowskiemu, cześnikowi nowogrodzkiemu, który zawarł był w tym celu kontrakt z ludwisarzem ze Lwowa sprowadzonym [3]. W r. 1691 król myślał o rozszerzeniu giserni i w tym celu polecił sprowadzić znów z Krakowa dwóch »giserników«, »dla wypatrzenia zgodnego miejsca na wystawienie giserni w żółkiewskiej włości« [4]. Nie mamy jednak wiadomości, czy projekty te doszły do skutku.

Z przejrzenia Ekspens pieniężnych czy Konotacji ekspensów za asygnacjami KJMci z lat 1685—94 niemało da się wydobyć także wiadomości dotyczących rzeczy sztuki. Wiele poczynań króla, mających na oku cele artystyczne, wyrastało z podłoża gospodarczego.

Zdanie sobie z tego sprawy nie jest bez znaczenia dla zrozumienia polskiej kultury artystycznej tych czasów. Podobnie jak Jan Sobieski, myśleli i postępowali inni magnaci. Motywem wznoszenia przez nich kościołów było z jednej strony uczucie religijne i myśl o zbawieniu duszy, z drugiej zaś próżność, osobista i rodowa. Wiele jednak z tego, co powodowało aktywność magnatów w zakresie sztuki, wyrastało też na podłożu gospodarczym. Konieczność zaspokajania potrzeb rozległych latyfundiów, utrzymania dworu i siedzib pańskich, powodowała zakładanie manufaktur, takich jak huty szkła czy wyrobów ceramicznych, manufaktur kobierniczych czy szpalerniczych obok wielu innych. Sztuka zdobnicza różnych gałęzi powstawała w magnackich latyfundiach jako wyraz ich potrzeb gospodarczych, a król w tym zakresie był tylko jednym z magnatów.

W rzeczach sztuki zdawała się istnieć jakby pewna hierarchia. Tam, gdzie szło o sztuki zdobnicze, mające na celu dekorację siedzib królewskich czy zaspokojenie potrzeb dworu, organizowano w pewnych centrach dóbr królewskich manufaktury. Tak było też w Żółkwi. Na ich czele stawiano osiadłych na miejscu profesjonistów. Ci stanowili przeważnie element związany z miejscem wykonywania swego zawodu, zakupywali grunta pod budowę domów lub otrzymywali je od króla, związani na stałe z Żółkwią, z królewskimi zamiarami i dążnościami gospodarczymi i artystycznymi.

Lecz bywało także inaczej, kiedy królowi szło mniej o stałą produkcję z zakresu przemysłu artystycznego, lecz o wykonanie dzieł sztuki, do których przywiązywał większą wagę. Do budowy ratusza w Żółkwi wezwał król architekta z Krakowa, Bebera, do malowania wielkich rozmiarów obrazów, mających głosić sławę czynów wojennych króla, powołani zostali Altomonte i van Kessel. Chcąc wznieść pomniki matce i bratu a później ojcu i wujowi, wezwał

[1] Hamernia, częściej zwana amernią, znajdowała się w miejscowości zwanej »Na Wiązowej«. O »amerni, gdzie miedź robią«, wspomina diariusz Sarneckiego pod datą 13 maja 1694. [2] Ekspensa 21. [3] Tamże. [4] Konotacja 29.

król głośnego później plastyka, Andrzeja Schlütera. Artyści ci wnosili element międzynarodowej sztuki do prowincjonalnego środowiska Żółkwi, podnosili poziom jej ponad gospodarski i ziemiański sposób pojmowania i sprawiali, że na terenie niewielkiego miasta powiatowego znajdujemy dziś dzieła sztuki wyższego znaczenia, którymi Żółkiew słusznie może się chlubić.

Nie gdzie indziej też, jak przede wszystkim do Żółkwi, przeznaczał Jan III dzieła sztuki głoszące jego własną sławę oraz mające utrwalić pamięć członków jego rodziny. Zdaje się, jak gdyby intencją króla było stworzenie z Wilanowa reprezentacyjnej siedziby w pobliżu stolicy, z Żółkwi skarbnicy pamiątek rodzinnych i rycerskiej tradycji przodków, z Jaworowa obszernego dworu wiejskiego, w którym mógłby zażywać swobodnego wypoczynku po trudach rządów czy wojen, jako jeden z ziemian.

Pewne cechy gospodarczego ujęcia spraw dotyczących sztuki, po szlachecku czy po sarmacku, nosi także sposób, w jaki je zorganizowano. Nie widzimy w nim skoncentrowanej woli tworzenia rzeczy pięknych, ani szczególnego umiłowania dzieł architektury lub plastyki, pędu do wznoszenia wspaniałych budowli czy otaczania się dziełami rzeźby i malarstwa, które miałyby kierować Janem III w jego poczynaniach artystycznych na terenie Żółkwi, Jaworowa, Kukizowa, Jaryczowa, Złoczowa, Oleska czy Pomorzan. Zdaje się, jak gdyby sprawy sztuki traktowano, jak wyraziliśmy się, »po gospodarsku« czy »po ziemiańsku«.

W r. 1686 postawiony był na czele królewskiego budownictwa w Żółkwi o. Bartłomiej Wąsowski [1]. Był to znany ze swej działalności na polu architektury teoretyk, autor dzieła [2] dotyczącego tego przedmiotu, rektor kolegium jezuickiego w Poznaniu, prawdopodobnie stamtąd przez króla sprowadzony do Żółkwi. W nieobecności Jana III w Żółkwi on wydawał dyspozycje, wtajemniczony w jego intencje. Na zlecenie o. Wąsowskiego powołują się też rachunki kasy królewskiej. Na terenie Lwowa sprawami artystycznymi w imieniu króla zawiadywał znów ks. Kazimierz Humniewicz. W niektórych sprawach, dotyczących wydatków ponoszonych na budowy we Lwowie, następowało porozumienie między o. Wąsowskim a ks. Humniewiczem [3]. Tak było w r. 1687, kiedy w Żółkwi zajęci byli pracownicy nieznanej nam z nazwiska właścicielki warsztatu sztukatorskiego, lub kiedy szło o sprowadzenie kamienia z Polany do Żółkwi. Regestry rachunkowe żółkiewskiego dworu przytaczają przy odnośnych pozycjach to »postanowienie ks. Wąsowskiego«, to znów »dokument ks. Humniewicza« [4].

Działalność o. Wąsowskiego nie ograniczała się do samej Żółkwi. Mamy ślady, że był on w służbie królewskiej wysyłany dawniej jeszcze, w r. 1681 do Gdańska [5], kiedy szło o pałac wilanowski i o sprowadzenie stamtąd figur dekoracyjnych do Wilanowa.

Do nazwisk duchownych, którymi się Jan III wyręczał w sprawach dotyczących sztuki, należy dodać jezuitę, wymienionego już poprzednio królewskiego spowiednika o. Votę, który przywoził mu miedzioryty i plotki z Rzymu. Zestawienie tych nazwisk duchownych, wprzągniętych w mecenat Jana III, zdaje się mówić jakby o jego wzorowaniu się na zakonnej, może szczególnie jezuickiej organizacji budowlanej w Polsce, a nawet, o ile idzie o osoby o. Wąsowskiego i o. Voty, wprost o wciągnięciu tej jezuickiej organizacji w służbę królewską, za zgodą zakonu. Jest to rys charakterystyczny zarówno dla ocenienia mecenatu Jana III, jak i dla wpływów zakonu jezuitów na dzieje architektury w Polsce końca w. XVII.

---

[1] Ekspensa 28. [2] Wąsowski B. N., *Callitectonicorum seu de pulchro architecturae sacrae et civilis compendio liber unicus*, Poznań 1678. [3] Mańkowski T., *Budownictwo Jana III we Lwowie* (Ziemia Czerwieńska I, Lwów 1937 i odb.). [4] Ekspensa 28. [5] Starzyński J., *Wilanów, dzieje budowy pałacu za Jana III*, Warszawa 1933, s. 76, gdzie nazwisko przy kopiowaniu listu Locciego odczytano mylnie jako »Wontarski«.

Od wpływu tego typu pełnomocników królewskich, niewątpliwie ludzi wyższego wykształcenia, znanych królowi z poglądów na rzeczy sztuki, od ich smaku i wyrobienia artystycznego wiele mogło zależeć. Szczególnie znaczną się zdaje też być rola o. Bartłomieja Wąsowskiego jako naczelnego architekta i pełnomocnika króla w sprawach budownictwa, rola nie nazwanego tym oficjalnym mianem *directeur des bâtiments*.

Zachowane rachunki dworu królewskiego w Żółkwi obejmują wprawdzie tylko okres czasu od r. 1685 do 1694, jednakże jest to właśnie czas największej aktywności Jana III w rzeczach sztuki. Przed r. 1683, tj. przed wiktorią wiedeńską, nie było na to stać zbytnio zajętego sprawami wojennymi, więcej wodza jak króla. Tylko budowa Wilanowa stanowi poważniejszą pozycję jego działalności na tym polu przed r. 1683. W Żółkwi i we Lwowie działalność artystyczna króla datuje się od czasów późniejszych. Jeśliby decydujące miały być materiały archiwalne, to prócz nieznacznych stosunkowo przeistoczeń pałacu królewskiego w lwowskim Rynku w r. 1678, o podjętej na większą skalę działalności króla na polu sztuki w Żółkwi i we Lwowie może być mowa dopiero po r. 1683.

II

Piotr Beber budowniczy królewski i jego działalność. — Budowa ratusza w Żółkwi i cechy jego architektury. — Roboty w zamku, galeria, biblioteka, łazienki. — Prace w kościele farnym. — Szpital i kościół św. Łazarza oraz kościółek św. Jędrzeja. — Roboty w kościele dominikanów. — Pałac w Kukizowie i dwór w Jaryczowie. — Przypuszczalne autorstwo Bebera planów synagogi w Żółkwi. — Podwyższenie wieży Korniaktowskiej we Lwowie. — Cechy charakterystyczne twórczości architektonicznej Bebera.

Na pierwszy plan w tej działalności występuje architektura. Architektem tych czasów powołanym przez króla do Żółkwi był głośny już podówczas budowniczy, wsławiony odnowieniem i podwyższeniem w Krakowie wieży ratuszowej, Piotr Beber, rodem z Wrocławia.

Wrocławskie jego pochodzenie i niemieckie nazwisko zdawałyby się mówić, że w architekcie tym mamy przed sobą Niemca. Tymczasem korespondencja jego z jednym z królewskich urzędników administracyjnych w Żółkwi, Andrzejem Wolskim, z którym Beber zbliżył się i zaprzyjaźnił w czasie długiego swego pobytu w Żółkwi, wskazuje na to, że mówił on i pisał biegle po polsku, i że niczym nie różnił się od przeciętnego szlachcica pozostającego w służbie magnata. Beber odnosi się do Wolskiego zgoła po szlachecku, jako »brat i sługa«, a Wolski ze swej strony zapewne tak samo go traktował[1].

Z rachunków dworu królewskiego w Żółkwi wynika, że był on nadwornym architektem królewskim od r. 1683. Świadczy o tym wzmianka o podwyżce jego płacy w królewskiej »deklaracjej, zacząwszy a sexto anno 1689 od nowego lata«[2]. Ponieważ wiemy jednak, że Beber

[1] Arch. Nieświeskie w Warszawie, dział korespondencji 448.

[2] Ekspensa 12:

Ekspensa pieniężna na P. Bebera, budowniczego KJM, z Krakowa do budynków sprowadzonego in Anno 1687.

A die 20 aprilis anni 1687 jako zaczął ratuszną robotę od 10 augusti, co facit niedziel 16, biorąc tylko po fl. 12 wydanych. . . . . fl. 192

A że te niedziel 16 meliorować raczył KJMość za suppliką, przyczyniwszy fl. 3 do fl. 12, więc i tę resztę odebrał, jako czyni . . . . . fl. 48

Temusz a die 10 augusti 1687 wydając jusz quotę zupełną po fl. 15 ad diem 5 octobris, co facit niedziel ośm, odebrał . . . . . fl. 140

już w r. 1681 odnawiał w Krakowie spaloną w r. 1680 od pioruna wieżę ratuszową [1], przeto przyjąć należy, że przed r. 1683 bawił w Polsce, w szczególności w Krakowie, że jednak architektem królewskim o stałej płacy wówczas jeszcze nie był.

Bawił on czas dłuższy w Żółkwi w r. 1687, od 20 kwietnia, w którym rozpoczął budowę ratusza, z przerwą tylko trzech miesięcy zimowych r. 1687/88, które przepędził w Krakowie. Ze względu na większe czekające go w Żółkwi roboty, na rozkaz króla miała być wypłacana Beberowi odtąd stała płaca, jako architektowi w służbie królewskiej. Wydatek ten obciążać miał dochody królewskie z Żółkwi. W latach 1689 i 1690 wypłacano z tego tytułu rok rocznie po 1000 zł [2].

Nad projektem budowy ratusza zastanawiano się poważnie i Beber przed nakreśleniem tzw. abrysu wysłuchać musiał opinii także innych artystów, bawiących przy boku króla. Stwierdza to dokument znaleziony w r. 1832 przy rozbieraniu murów dawnego ratusza, przechowany w blaszanej puszce [3], mówiący, że ratusz wznosił królewski budowniczy Piotr Beber, a podpisał akt ten wśród innych obecnych także Georg Tresze z Wrocławia, prawdopodobnie murarz, oraz Eleuter [4], malarz KJMci, który podpisując go dodał, że czyni to »jako do erektiej tegoż ratusza przy abrysie podanym przydałem też mój sentiment«.

Niektórych szczegółów dotyczących zewnętrznego wyglądu ratusza dorzucają nam rachunki dworu królewskiego w Żółkwi. Wynika z nich, że budowa pod kierunkiem Piotra Bebera trwała od r. 1687 do 1690, w którym zbudowano schody wiodące doń od zewnątrz na wysokość pierwszego piętra. Był to pomysł analogiczny do tego, jaki zastosowano w zamku żółkiewskim. Znajdujemy też wzmianki archiwalne o »wieży ratusznej gzymsowej i wieżyczkach« [5], o »robocie blacharskiej tarcz czterech leliej piór na wieżyczki ratuszowe«, użytych do wskazywania kierunku wiatru, czyli jako tzw. wietrzniki.

Dawna litografia (fig. 1) pochodząca z czasów przed ostatecznym rozebraniem ratusza w r. 1847 stwierdza, że wzniesiony przez Bebera budynek stał w tym samym miejscu, w którym wybudowano dziś istniejący ratusz. Był to prostokątny, obszerny budynek dwupiętrowy, pozbawiony już podówczas dachu i chylący się ku ruinie, o którego architekturze na podstawie samej tylko litografii trudno cośkolwiek powiedzieć.

Równo w sto lat po zbudowaniu ratusza, kiedy po pierwszym rozbiorze Polski władze austriackie w kraju koronnym Galicji chciały wszystko na nowo urządzać, powstał w r. 1787 projekt umieszczenia w tym budynku sądu i więzień (fig. 2). Opracował ten projekt Kreisingenieur Losy de Losennau. Stwierdzają to zachowane plany [6], według których drugie piętro dawnego gmachu miało być zniesione, a natomiast nadbudowana niska wieża z rodzajem

---

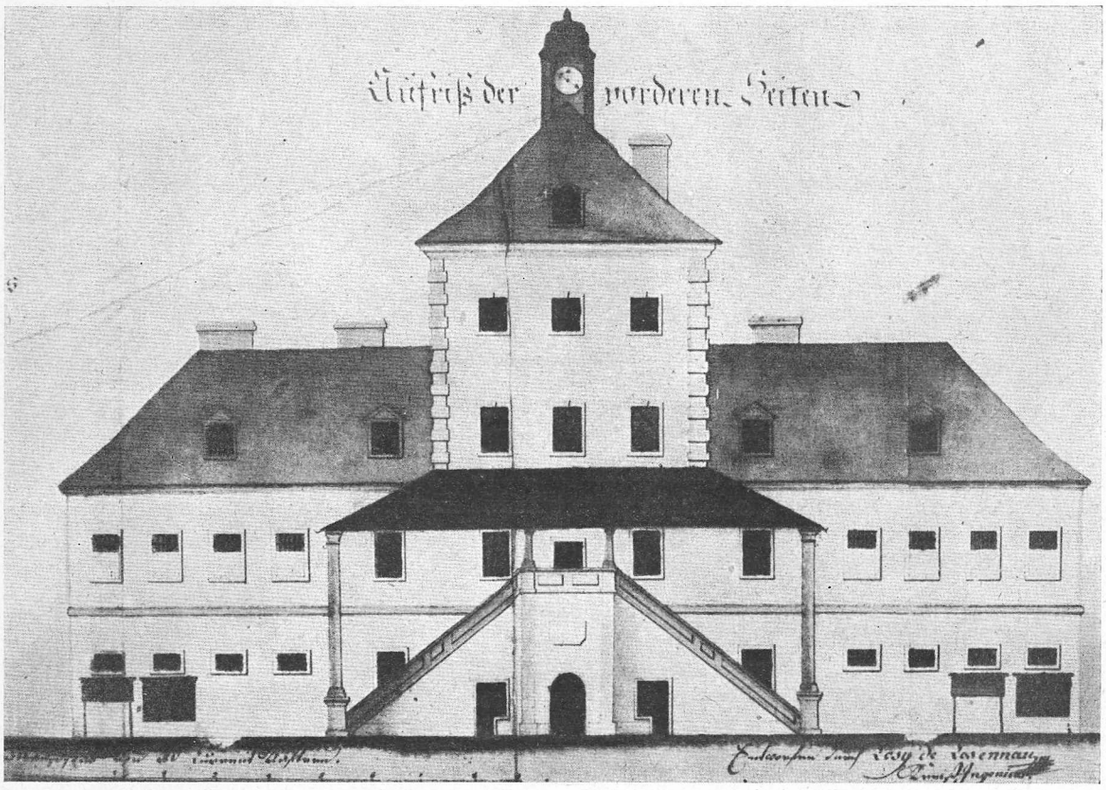
Temusz a die 5 octobris 1687 ad diem 12 7-bris 1688, co facit niedziel 49, w których potrąciło się mu było za niedziel 12 w Krakowie bawiącemu się fl. 180. A że tę quotę KJM przez JMP Administratora darował, więc in pleno odebrał . . . . . fl. 735

Temusz a die 12 7-bris anni eiusdem 1688 tydniowej (s)pensjej po fl. 15 ad ultimam octobris anni euisdem, co facit niedziel N⁰ 16 wydanych . . . . . fl. 240

Temusz na melioracyę pieniężnej pensjej, którą KJM z łaski Pańskiej deklarować raczył, aby quotannis co rok odbierał po fl. 1000. Z takowej tedy deklaracjej, zacząwszy a 6 anno 1689 od nowego lata odebrał ad decursum anni euisdem . . . . . fl. 1000

Temusz P. budowniczemu na drugi rok takowejże rocznej pensjej za rok 1690 wydanej . . . . . fl. 1000

[1] Kaczmarczyk K., *Beber Piotr* artykuł w Pol. słown. biogr. I, 387; Osiński M., *Zamek w Żółkwi*, Lwów 1933, s. 103. [2] Ekspensa 12. [3] Barącz S., *Pamiątki miasta Żółkwi*, Lwów 1852. [4] Tamże s. 54, przy czym mylnie odczytano nazwisko jako »Elewres«. Za Barączem powtórzył je Rastawiecki E., *Słownik malarzów polskich* III, Warszawa 1857, s. 200. [5] Ekspensa 19. [6] Arch. Państw. we Lwowie 29669/1787: Gerichts- und Arrestgebäude, sygn. 42/C.



2. Plan przeistoczenia ratusza w Żółkwi na sąd i więzienie przez inżyniera okręgowego Losy de Losennau.

latarki na szczycie dachu, w której umieszczony miał być zegar. Wejście na piętro budynku było z zewnątrz, schodami prowadzącymi z dwóch stron, nakrytymi wspartym na kolumnach daszkiem, i ten szczegół był zachowany z dawnego budynku stawianego przez Bebera. Do przeistoczenia murów ratusza na sąd i więzienie według projektu Losennaua jednak nie przyszło i budynek coraz bardziej popadał w ruinę, aż do zupełnej rozbiórki jego murów około r. 1847.

Prace Bebera w Żółkwi mogły dotyczyć prócz ratusza także innych jeszcze budowli, finansowanych z szkatuły królewskiej. W latach 1685—9 prowadzono budowę lochu na skład win pod Harajem, dziś zawalonego, w którym miejscowe podanie upatruje tajne przejście podziemne z miasta, mające rzekomo na oku cele wojenne.

Przez cały niemal okres czasu objęty rachunkami, 1685—94, prowadził Beber także różne roboty w zamku[1], który w czasach Sobieskiego uległ przeistoczeniu wnętrz i zastoso-

[1] Opis zamku z czasów około r. 1688 przekazał nam l'abbe F. D. S. *o. c.* s. 29: »Le chateau de leurs Majestés est très beau et très grand bati de pierres et de briques, aux 4 coins sont 4 domes faits à la Turque, couverts de fer blanc doré dont les girouettes sont les armes du Roy. Il y a un jardin, quoique petit pour un si grand palais qui est assez joly, une petite riviere passe dans le milieu, qui ne sert pas peu à son embellissement, les bains sont sur cette riviere, au milieu du jardin qui consistent en des pavillons; les dedans et les dehors sont de fayence, l'on y va par un grand pont de bois dont le milieu où sont les bains est en forme de demie lune. Au pied de ce jardin il y a une montagne assez escarpée, et sur la croupe l'on y voit une lanterne ou donjon à trois étages qui decouvre toute la campagne qui est une veüe enchantée, C'est là l'endroit où le Roy va faire souvent collation avec ceux qu'il honore de sa confidence...«.

waniu ich do potrzeb królewskich [1]. Prócz drobnych zmian, które nie obeszły się bez rady i planów architekta, podkreślić należy stworzenie w zamku galerii. Wzmianki o niej dotyczyć mogą chyba otwartej loggii kolumnowej, łączącej się ze schodami, u wejścia do głównego korpusu budynku zamkowego od strony dziedzińca. Galeria ta nie byłaby w takim razie dziełem pierwotnej budowy hetmana Żółkiewskiego, lecz powstałaby dopiero później, w czasach Sobieskiego. Potwierdzają to także drobne szczegóły tego rodzaju, jak zatrudnianie tokarza Mikołaja Miliuty przy robotach zamkowych w latach 1686—8 dla wykonywania balustrady itp.

Prowadzone na zewnątrz budynku z dwóch stron schody w ratuszu żółkiewskim i podobny motyw architektoniczny w tych samych czasach zastosowany w schodach zamkowych budzi refleksję, że był to umiłowany przez Bebera motyw, charakterystyczny dla jego twórczości, w dziejach architektury zresztą nie nowy [2].

Ważnym szczegółem było urządzenie w zamku biblioteki królewskiej, o której wielokrotnie znajdujemy wzmianki [3]. Od 16 sierpnia 1687, kiedy widocznie pomieszczenie na bibliotekę było już przygotowane, powierzono pieczę nad nią »na postanowienie z łaski KJM« Szymonowi Narożnickiemu [4], o którym poza tym nie mamy innych wiadomości. Lecz urządzenie biblioteki trwało jeszcze czas dłuższy potem, i w r. 1691 spotykamy wydatki na pozłocenie »szafy czwartej w bibliotece KJMci«, zaś w r. 1693 wydatek »na oprawę ksiąg« [5] i na sprawienie pulpitu ozdobnego, który wykonał snycerz Michał ze Lwowa [6].

Poza tym w czasach Sobieskiego przybyła w ogrodzie zamkowym łazienka, trzy fontanny, altana w ogrodzie włoskim. Na szczególną uwagę naszą zasługuje królewska łazienka. Z wzmianek archiwalnych wnosić można, że był to budynek podobny w typie do łazienki Herakliusza Lubomirskiego w Ujazdowie. Prócz samej łazienki wykładanej płytkami fajansowymi były tam pokoje mieszkalne, w których król nieraz spędzał dzień cały, a nadto kaplica, w której często para królewska i dwór słuchali nabożeństwa. Bywało, że w apartamentach łazienki królewskiej jadano obiad [7], gdy król chciał być sam w najbliższym tylko otoczeniu.

Żaden szczegółowy opis łazienki żółkiewskiej nie zachował się. Szkoda, bo budowle w. XVII zwane łazienkami, typu takiego, jak łazienka Jana III w Żółkwi czy Herakliusza Lubomirskiego w Ujazdowie — a było ich niewątpliwie więcej w Polsce —, zasługują na baczniejszą uwagę zarówno w dziejach kultury, jak architektury. Miały one na celu wytchnienie panującego czy magnata od życia dworskiego, reprezentacji czy pracy państwowej, wytchnienie w bardziej zamkniętym kole. Spełniały one tę rolę, jak przedtem *buen retiro*, *marly* czy *huis ten bosch*, a później *hameaux* czasów Ludwika XVI itp.

Że niemal wszystko w Żółkwi działo się przy współdziałaniu Bebera, wnosić można także stąd, że np. cieśli do wykonywania różnych robót zamkowych sprowadzono aż z Kra-

[1] Według rachunków kasy królewskiej wydano w r. 1685 na cele budowli w Żółkwi zł 1985, 18. — W r. 1687 murowano loch »w krzyżowym boku od Glińska«, przeprowadzano w zamku różne roboty, kosztem łącznym zł 2924, $8^1/_2$.— W. r. 1688 kończono loch, wykończano arsenał, dano nad nim gzyms, prowadzono budowę ratusza, w kościele farnym wystawiono furtę, prowadzono roboty w łaźni, razem kosztem zł 2070,27. — W r. 1689 prowadzone były roboty w zamku, zbudowano furtę do kościoła dominikanów, sklepy przed ratuszem, łącznym kosztem zł 1414,28. — W r. 1690 wymurowano schody do ratusza, dano marmurową posadzkę w kościele dominikańskim. Z wzmianki o rozbieraniu dachu nad cekauzem i murowaniu znów gzymsów można wnosić, że mury arsenału wówczas podwyższono. W szpitalu św. Łazarza kładziono posadzkę, w zamku murowano kominy, stawiano w komnatach kominki itp., kosztem zł 1598,$30^1/_2$. [2] Tatarkiewicz W., *Turniej klasyków w Zamościu* (Arkady III, 6, 1937 w widoku pałacu ordynackiego). [3] Ekspensa 16. [4] Tamże 44. Według notatki zawartej w Konotacji 22 Narożnickiemu powierzano także dozór nad umieszczeniem złoconych napisów »na forcie kościoła farskiego jako i oo. dominikanów żółkiewskich«. [5] Konotacja 18, 35. [6] Tamże 45. [7] Diariusz Sarneckiego pod datami 15—18 maja 1694.

kowa, a więc zapewne używano zespołów pracowników ciesielskich, których w pracach w Krakowie przedtem prowadzonych używał Beber i na jego polecenie stamtąd ich wezwano do Żółkwi. Rok 1693 stanowił czas zwiększonego ruchu budowlanego w Żółkwi. Pod datą tą znajdujemy także wydatek na »chłopca do rysowania przy p. budowniczym« zajętego [1].

Mimo że kościół farny był postawiony jeszcze w czasach hetmana Żółkiewskiego, pozostawało zawsze jeszcze dość szczegółów do jego wykończenia. W styczniu 1693 sprowadzono z Polany kamień »na kandelabra do kopuły kościoła farskiego« [2], które jednak nie zachowały się i które dziś na kopule trudno sobie nawet wyobrazić. I te ekspensy ponosił również król, jako właściciel miasta Żółkwi.

Jak we Lwowie szpital i kościół bonifratrów [3], tak w Żółkwi fundował Jan Sobieski szpital i przy nim kościółek pod wezwaniem św. Łazarza, położone na przedmieściu. Budowa ich trwała od r. 1684, w r. 1688 wznoszono kopuły [4], a w r. 1690 słyszymy o wzniesieniu w kościółku tym ołtarza [5] przez Andrzeja, stolarza, »snycerzów zięcia«, i o dostarczeniu doń »dwóch posągów do perspektywy«. W kościółku tym i w szpitalu pracowali cieśle żółkiewscy, podczas kiedy cieśle krakowscy zajęci byli przy robotach zamkowych. Ci ostatni stawiali też równocześnie drewniany kościółek pod wezwaniem św. Jędrzeja [6].

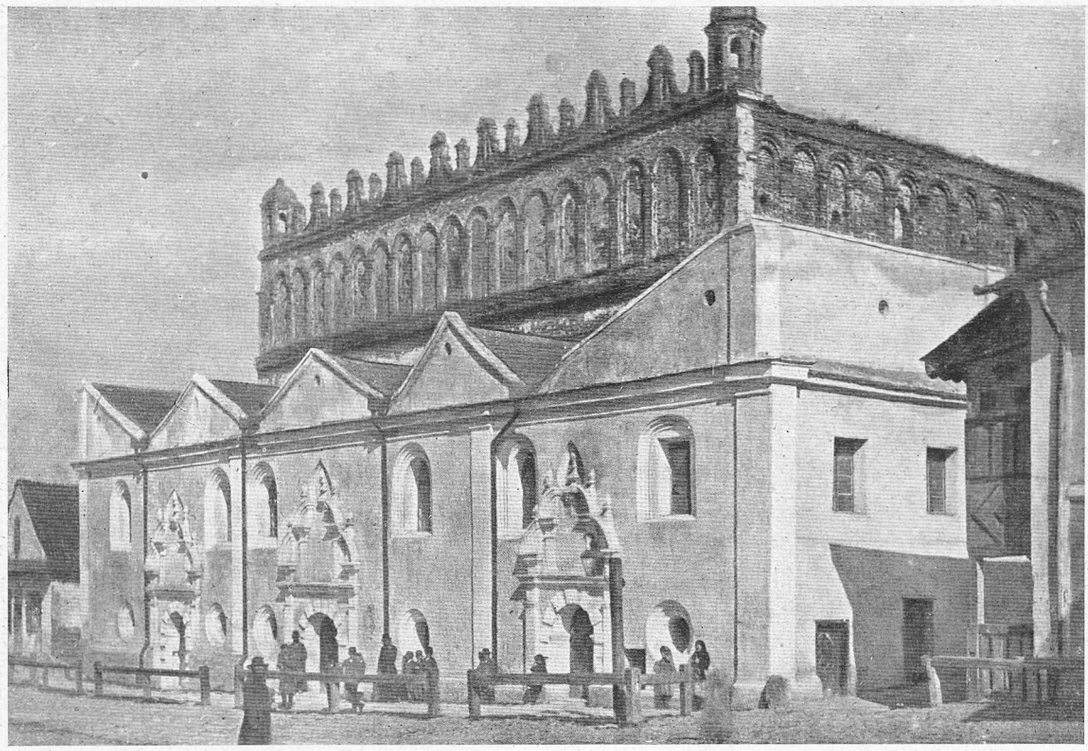
Prowadzono też w tym czasie również kosztem króla niektóre prace przy kościele i klasztorze dominikanów w Żółkwi [7], w szczególności w r. 1690 dano marmurową posadzkę oraz wystawiono nową furtę »według przysłanego abrysu«. Można stąd wnosić, że plan rysunkowy furty czyli abrys wyszedł z rąk bawiącego wówczas poza Żółkwią architekta, prawdopodobnie znów Bebera.

Wreszcie w Kukizowie, majętności królewskiej w pobliżu Żółkwi, od r. 1684 [8] budowano siedzibę. Budowniczym jej był również Beber. W r. 1693 wyjeżdżał król z Żółkwi do Kukizowa »dla widzenia wystawionego skończonego tam pałacu« [9]. Według relacji Sarneckiego król »z budowniczym miejsca na postawienie bramy i innych budynków potrzebnych dla wygody domu rozmierzał, bo dopiero pałac sam jest dokończony. Tandem poszedł do miasta i tam po drugiej stronie domy rozkazał budować, bo już jest jedna strona wybudowana, cerkiew gdzie indziej przenieść także rozkazał dla lepszej proporcji miasta tego« [10]. Były to zatem zarządzenia natury urbanistycznej. Militarne znaczenie raczej miało znów zbudowanie w Jaryczowie »forteczki, którą na stawie na kępie król wystawić rozkazał« [11]. Korespondencja Bebera z Wolskim stwierdza, że właśnie Beber budował pałac w Kukizowie, że w sierpniu 1690 tam przebywał, dopilnowując w nim wykonania różnych szczegółów. Niewątpliwie jego też ma na myśli diariusz Sarneckiego, kiedy mówi o rozmierzaniu przez króla z budowniczym miejsc pod dalsze budowle itd.

W Wereszycy również budowano dwór i otaczano murem zabudowania, gdyż w r. 1684 słyszymy o przygotowaniu kamienia do wyrzeźbienia z niego dekoracyjnych szyszaków, które miały stanąć na bramie [12].

Przegląd tych prac budowlanych w Żółkwi i innych dobrach podlwowskich króla, wykonanych w okresie czasu 1685—94, daje nam obraz architektonicznej działalności Piotra Bebera w służbie Jana III. Nie było w tym czasie na miejscu w Żółkwi innego budowniczego, któremu by można przypisać zaprojektowanie tych robót i kierownictwo nimi. Wprawdzie

[1] Ekspensa 12. [2] Tamże 29. [3] Mańkowski, *Budownictwo Jana III we Lwowie*, s. 21 [4] Ekspensa 11. [5] Ekspensa 16. [6] Tamże 12. [7] Żukiewicz K. M., *Królewska pociecha*, Żółkiew 1929. [8] Arch. Nieświeskie, dział korespond. nr 448; Barącz S., *Pamiątki miasta Żółkwi*, Lwów 1877, s. 122. [9] Diariusz Sarneckiego pod datą 23 listopada 1693. [10] Tamże pod datą 29 listopada 1693. [11] Tamże pod datą 28 listopada 1693. [12] Ekspensa 29.



3. Synagoga w Żółkwi. *Fot. w Zakładzie Historii Sztuki U. J.*

Beber nie był wciąż w Żółkwi obecny i często powracał do Krakowa, z którym związku nie zerwał, lecz nawet w czasie jego nieobecności w Żółkwi nie działo się tam nic bez jego wiedzy. Przykładem tego jest przysłanie przezeń abrysu na wystawienie furty dominikańskiej. Nawet zespołami cieśli kierował Beber i z jego ramienia przyjechali oni z Krakowa, gdzie przedtem prawdopodobnie pracowali przy wieży ratuszowej.

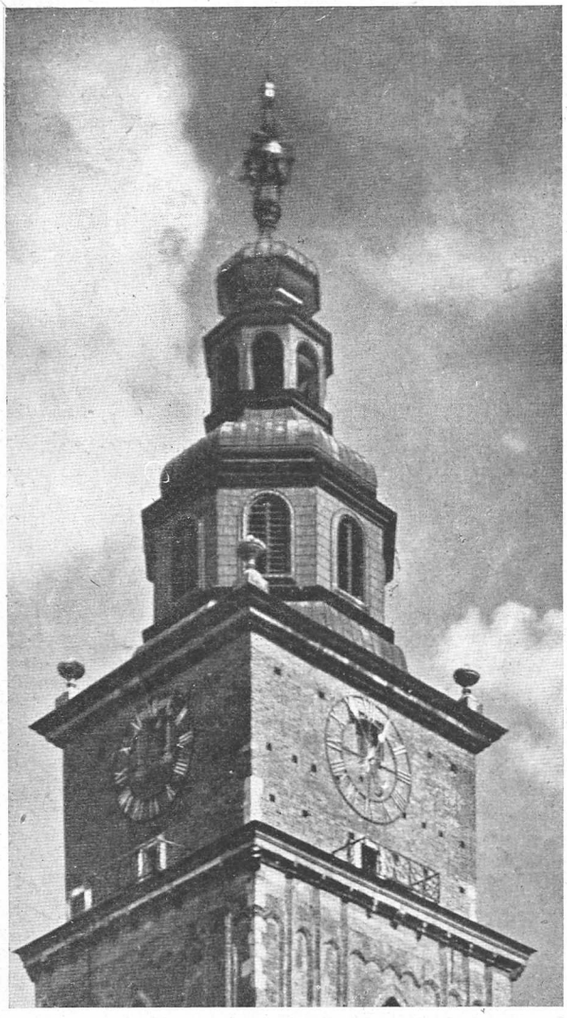
O wglądaniu przez niego we wszystkie szczegóły budowy i troszczenie się o wszystkie sprawy z tym związane mówi jego korespondencja z Wolskim[1], królewskim urzędnikiem administracyjnym w Żółkwi.

Beber pozostał w Żółkwi jeszcze czas dłuższy po śmierci króla. Dopiero w r. 1704 znajdujemy go znów w Krakowie. W liście stamtąd z 10 lutego 1704 wspomina, że ciężkie straty materialne poniósł w czasie inkursji szwedzkiej i pożaru miasta[2].

Większość prac Bebera w Żółkwi dziś nie istnieje. Zniszczały, lub wielokrotnym przeróbkom uległy wnętrza zamkowych komnat z czasów Sobieskiego. Nie istnieje dziś szpital i kościół św. Łazarza. Nie wiemy, jak wyglądał drewniany kościółek św. Jędrzeja. Zagładzie uległy też forteczka w Jaryczowie i pałac w Kukizowie. Tylko z wizerunków znamy fasadę budynku zamkowego w Żółkwi z jej galerią kolumnową, a tak samo z wizerunku znany nam jest dawniejszy widok ratusza żółkiewskiego, prawie w ruinach. Dzisiejszy ratusz żółkiewski to budowla powstała po zburzeniu dawnego, która może prócz materiału użytego na nią nie ma z dawnym ratuszem nic wspólnego.

[1] Arch. Nieśw. *l. c.* [2] Tamże.

4. Hełm wieży cerkwi wołoskiej we Lwowie.
Fot. K. Skórski, Lwów.



5. Hełm wieży ratuszowej w Krakowie.
Fot. St. Kolowca, Kraków.

Zachodzi pytanie, czy nie należałoby także Beberowi przypisać autorstwa synagogi żółkiewskiej (fig. 3), której budowę rozpoczęto w r. 1687 przy pomocy pożyczki 6000 zł, udzielonej kahałowi na ten cel przez króla, w czasie, w którym Beber czas dłuższy przebywał w Żółkwi i pozostał w niej jeszcze przez większą część roku 1688. Niemal przez cały rok 1687 przebywał też we Lwowie lub Żółkwi król Jan III. Bliską musi być też myśl, że zawsze życzliwy Żydom żółkiewskim Sobieski, otaczający swą protekcją Becala i innych starszych członków kahału żółkiewskiego, zezwolił, by architekt królewski przebywający na miejscu w Żółkwi opracował także plany dotyczące tamtejszej synagogi. Nie widzimy też innego w owym czasie w Żółkwi architekta, któremu by można je przypisać. Nie mogło to jednak odnosić się do głównego korpusu synagogi, noszącego inne, wcześniejsze cechy stylowe. Synagoga w Żółkwi w swym głównym korpusie, z wysoką attyką, pozostaje w związku z typem dawnych bożnic

renesansowych. Postawionym Beberowi przez starszych żydowskiego kahału zadaniem mogła być chyba niska przybudówka, nosząca więcej cech budowli w. XVII, nie wzorowanej bezpośrednio na dawniejszej architekturze. Oryginalnością jej jest prowadzony łamaną ostro linią szczyt.

Do twórczości Bebera należy wreszcie wzniesienie około r. 1696 najwyższej kondygnacji oraz hełmu wieży cerkwi wołoskiej we Lwowie (fig. 4) [1]. Można zauważyć pewne analogie między stawianą przedtem przez Bebera w okresie lat 1680—6 górną częścią i hełmem wieży ratusza krakowskiego (fig. 5) [2] a nadbudowaną w dziesięć lat później górną częścią wieży i hełmem lwowskiej cerkwi wołoskiej, w której jednak znaleźć musiały obowiązkowo wyraz wpływy wschodnie, zaznaczone w kształcie hełmu. Mimo wszystko umiał i w tym Beber dostosować się zręcznie do dawnej architektury renesansowej, stwarzając razem harmonijną całość, choć odbiegającą niewątpliwie od pierwotnej myśli włoskiego twórcy wieży, Piotra Barbona.

W świetle wiadomości, jakie o Beberze przynoszą dane archiwalne i studium zabytków architektury Żółkwi z czasów Sobieskiego, był on biegłym technikiem, zręcznym budowniczym, obdarzonym zmysłem dostosowania się do postawionych przed nim zadań, który jednak niewiele własnych walorów wnieść umiał w wykonane przez siebie dzieła i oryginalną twórczością nie zabłysnął. Jego twórczość architektoniczna nosi cechy pewnego prowincjonalizmu. Działalność jego szła w wielu kierunkach i dotyczyła w Żółkwi budowy ratusza i szpitala, jak i kościoła św. Łazarza, może częściowo przynajmniej także synagogi, przeistoczenia wnętrz i ozdobnienia zamku galerią itd. W Krakowie i we Lwowie wiemy o zdobieniu przez niego hełmami wież. Jedną z cech twórczości Bebera stanowi jego uzdolnienie w kompozycji hełmów wież i barokowe poczucie form w kształtowaniu ich sylwety [3]. Inną charakterystyczną cechą jego twórczości było zamiłowanie do reprezentacyjnego założenia i rozbudowania schodów na zewnątrz budynków. Te momenty odgrywają rolę naczelną w fasadzie zamkowej, jak i ratuszu miejskim w Żółkwi.

III

Snycerz Jerzy w Żółkwi. — Problem autorstwa posągów na zamku. — Pomniki Marka Sobieskiego i Teofili Sobieskiej w kościele dominikanów. — Rzeźby Schlütera. — Samuel Piatyński.

W poprzednim rozdziale była mowa o otwartej loggii kolumnowej i na zewnątrz prowadzonych schodach do głównego korpusu zamku w Żółkwi, dziele Bebera. Widok zewnętrznej klatki schodowej taki, jakim się przedstawiał w w. XVII odtworzył M. Osiński [4]. Zdobić ją miały w tym czasie posągi hetmanów polskich i litewskich do czasów Jana III, względnie do czasów bitwy pod Chocimem [5]. Te, które przeniesiono w w. XIX z Żółkwi do zamku koło Magierowa, gdzie zniszczały w okresie pierwszej wojny światowej [6], pochodziły już z czasów późniejszych [7], kiedy Żółkiew i zamek w niej przeszły były z rąk Sobieskich do Radziwiłłów.

Zaginęły dzieła plastyki czasów Jana III w zamku żółkiewskim. Brak nam też wiadomości, jakiego poziomu artystycznego i dłuta były posągi, zdobiące klatkę schodową i galerię przy niej.

[1] Юбилеиное изданіе въ память 300-лѣтнаго основаня львов. Ставропигійского брацтва, I, Lwów 1895. [2] Muczkowski J., *Dawny krakowski ratusz* (Rocz. Krak. VIII); Tomkowicz S., *Wieża dawnego ratusza na Rynku krakowskim* (Rocz. Krak. XXIII). [3] Tunk W., *Der deutsche Haubenturm*, Breslau 1935 (dysert.), wiąże cechy Beberowskiego hełmu krakowskiej wieży ratuszowej z wpływami gdańskimi. [4] Osiński *o. c.* s. 88, fig. 22. [5] Tamże s. 66. [6] Spraw. KHS VI s. LI. [7] *Muzea gminy miasta Lwowa*, Lwów 1929, tabl. XXXV.

Plastykę na dworze królewskim w Żółkwi zdaje się reprezentować nieznanego nam nazwiska »snycerz Jerzy«. Dawniej wyraziłem przypuszczenie [1], że jest on może identyczny z Jerzym Szymonowiczem starszym, wyróżnionym przez Gębarowicza od Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego [2]. Wątpliwości budzi jednak fakt, że był on stałym mieszkańcem Lwowa, a nie Żółkwi. Znaliśmy go dotąd jako malarza, a nie rzeźbiarza. O »Jerzym snycerzu« znajdujemy w aktach szereg wzmianek [3].

Był on wykonawcą ram do obrazów, konstrukcji ołtarzowych i ich ornamentalnej dekoracji. Kiedy szło o projekt ustawienia jakiegoś posągu i skontrolowania jego wymiarów, sporządził Jerzy formy z desek »do perspektywy«[4]. Zlecone mu czynności dotyczyły zatem w znacznej części dzieł plastyki, czy jednak można go uważać za samoistnego twórcę w zakresie plastyki figuralnej? Jeśliby tak być miało i jeśli on, a nie kto inny miałby być autorem posągów hetmanów ustawionych na zewnętrznych schodach reprezentacyjnej części zamku, w takim razie »snycerz Jerzy«, przypuszczalny Jerzy Eleuter Szymonowicz, urastałby w naszych oczach do miary artysty wszechstronnego, choć może niezbyt wysokiego talentu. Źródła archiwalne dotyczące rządów artystycznych Jana III w Żółkwi, jakie zdołałem zebrać, zdają się zawierać dość obfity materiał i obejmować prawie że całokształt obrazu stosunków oraz rejestr imion osób biorących w tym udział, by można przypuszczać, iż mogłaby się w nich nie znaleźć wzmianka o autorze plastycznych utworów tego czasu na dworze królewskim.

Może też więcej ważył »pan Jerzy« jako królewskie *fac totum* w rzeczach sztuki, aniżeli jako twórca w zakresie plastyki, do czego przydać przyjdzie jeszcze tutaj obrazy, znane nam przede wszystkim z galerii wilanowskiej (fig. 7).

---

[1] Mańkowski, *Budownictwo Jana III we Lwowie* s. 12. [2] Gębarowicz M., *Młodość i pierwsze prace Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego* (Księga pamiątkowa ku czci Oswalda Balzera, Lwów 1925, odb. s. 17)

[3] Zestawmy je chronologicznie:

14 IV 1671. Jan Sobieski darowuje Jerzemu snycerzowi grunt zwany Czajkowskie w Żółkwi »mając osobliwy respekt na zasługi sławetnego Jerzego snycerza, które mu wiernie i życzliwie oddawał i oddaje«, oraz uwalnia go od danin (Bibl. Uniw. we Lwowie, rpis 1, Księga miejska żółkiewska 1643—86).

28 III 1686. »Jerzemu snycerzowi za dwie ramy snycerską robotą robione do dwóch nowych konterfektów Ich MPanów Żółkiewskich, z otaksowania IMP Podstolego... fl. 60« (Expensa 25).

4 VII 1686. »Temusz snycerzowi ad rationem roboty około ław w łaźni stolarską i snycerską robotą wydałem inkludując quit na fl. 10... fl. 40« (tamże).

11 V 1687. »Temusz snycerzowi ad rationem roboty i wystawienia trzech ram, za quitem IMP Administratora wydanych fl. 50« (tamże).

26 VIII 1688. »Temusz snycerzowi, mieniącemu się ukrzywdzonym w zapłacie, melioracii za quitem IMP Adm. fl. 15« (tamże).

2 I 1689. »Temusz Jerzemu snycerzowi na produkowany regestr ad rationem do porachowania roboty jego za quitem Imć Pana Administratora wyd. fl. 30« (tamże).

18 IX 1689. »Temusz snycerzowi Jerzemu na sporządzenie materiej na ołtarz do św. Łazarza za quitem IMP. Administratora wydanych fl. 30« (tamże).

(b. d.) »Temusz na tęż robotę i do przechowania za dwoma razami wydanych fl. 65« (tamże).

25 I 1690 pod tytułem: »Andrzej stolarz snycerzów zięć. Andrzejowi stolarzowi na produkowany regestr roboty, jako to za robotę ołtarza w kościele św. Łazarza z otaksowania tak Imć ks. Wąsowskiego jako tesz approbacji Imć P. Administratora wydanych fl. 100« (tamże s. 16).

— »Temusz za różne naczynia puszkarzom zrobione fl. 10«.

— »Temusz za dwa posągi do perspektywy i za formy strycharzowi do cegły i dachówki fl. 6« (tamże).

9 XII 1690. »W Żółkwi na skupienie deszczek lipowych Jerzemu snycerzowi zostawiłem talerów bitych 5« (Arch. Nieświeskie w Warszawie, rpis 555 obejmujący rachunki budowli królewskich we Lwowie, prowadzone przez ks. Kazimierza Humniewicza.

[4] Konotacja 45.

Imię Jerzego snycerza powtarza się w aktach żółkiewskich przez okres lat około 20, między 1670 a 1690. Był on związany z Żółkwią, gdzie posiadał nieruchomość. O uznaniu, jakim go darzył król, mówią też udzielane mu nagrody. O stanowisku nadrzędnym w hierarchii pracowników sztuki na dworze królewskim mówią dyspozycje wydawane przez Jerzego innym, wcale nie poślednim rzeźbiarzom, do jakich należał np. pracujący dla Wilanowa i Lwowa Szwaner [1]. Wzmianka w jednym z listów Augustyna Locciego, architekta pałacu wilanowskiego, o posągach, które »p. Jerzy z woli KJMci ordinował«, mówi o bezpośrednim znoszeniu się snycerza Jerzego z królem w sprawach sztuki.

Według wzmianki archiwalnej przytoczonej przez Barącza [2] polecił Jan III w r. 1684 postawić w kościele dominikanów w Żółkwi pomniki grobowe matce swej Teofili z Daniłowiczów Sobieskiej i poległemu bohatersko bratu Markowi Sobieskiemu. W wydatkach dworu królewskiego pokrywanych z kasy żółkiewskiej znajdujemy wzmianki, które pozwalają nam odtworzyć dzieje powstania tych pomników.

Niezwykłym na pierwszy rzut oka zjawiskiem jest zatrudnianie w Żółkwi przy pracach podejmowanych kosztem króla kobiety-sztukatorki. Nie znamy nawet jej imienia, nie tylko nazwiska, a rachunki kasy królewskiej zwą ją stale tylko sztukatorką, niekiedy także kamieniarką. Prace jej i obecność w Żółkwi trwają od listopada 1686 do r. 1690 [3]. Warunki umowy z nią spisane zostały przez o. Wąsowskiego. Zadaniem jej miało być »wyrobienie sztuk alabastrowych do nagrobków i innych robót według postanowień tegoż o. Wąsowskiego«, przy czym sztukatorka otrzymywała wynagrodzenie, zwane w rachunkach strawnem, »na każdy tydzień po fl 6«.

Dnia 16 lutego 1690 ustają na czas dłuższy wydatki na sztukatorkę z kasy królewskiej, a z faktu, że za naczynia, będące w użyciu przy wykonywaniu robót sztukatorskich czy kamieniarskich, zwraca pieniądze ks. Humniewicz, zawiadowca budowli królewskich we Lwowie, wnosić można, że w tym czasie sztukatorka przeniosła się na pewien czasu okres do Lwowa. Zapewne powołał ją tam ks. Humniewicz w porozumieniu z o. Wąsowskim, który zwolnił ją tymczasem od robót w Żółkwi. Z początkiem r. 1693 spotykamy ją znowu w Żółkwi [4]. Stamtąd wyjeżdża do kamieniołomów w Polanie, wyprawiona po materiał na wykonanie »candelabra do kopuły kościoła farskiego żółkiewskiego« oraz nieco później po raz drugi dla sprowadzenia »kamienia na balasy do ogrodu« [5]. Wszystko zdaje się przemawiać za tym, że anonimowa kobieta-sztukatorka była tylko przedsiębiorczynią i sama nie wykonywała prac sztukatorskich, lecz odziedziczyła warsztat po zmarłym mężu i prowadziła go dalej, posługując się czeladnikami, jako wykonawcami. O jej roli w powstaniu pomników matki Jana III, Teofili z Daniłowiczów, oraz brata króla, Marka Sobieskiego, w kościele dominikanów w Żółkwi była mowa na innym miejscu [6]. Pomniki te, które według danych archiwalnych wykonał w latach 1686—90 »Mikołaj sztukatorczyk«, dziś nie istnieją. Może dzieło jego ręki nie zadowoliło króla, dość, że w r. 1692 zlecił on znów Andrzejowi Schlüterowi postawienie pomników matce i bratu w kościele dominikanów, a równocześnie w kościele farnym polecił temu samemu rzeźbiarzowi wykonanie pomników ojca, Jakóba Sobieskiego, i wuja, Stanisława Daniłowicza. Lecz w kościele dominikańskim pomniki dłuta Schlütera nie dotrwały do naszych czasów. Kościół dominikanów w Żółkwi uległ w ciągu w. XVIII dwukrotnie pożarom, w latach 1739 i 1754, i w jednym z nich zniszczeć musiały pomniki Teofili i Marka Sobieskich. Obecnie

[1] Starzyński, *Wilanów, dzieje budowy pałacu za Jana III*, s. 52; Mańkowski, *Budownictwo Jana III we Lwowie*, s. 12. [2] Barącz, *Pamiątki miasta Żółkwi*, 2 wyd., Lwów 1877, s. 120. [3] Ekspensa 29, 38. [4] Konotacja 25, 29. [5] Tamże 29. [6] Mańkowski T., *Nieznane rzeźby Andrzeja Schlütera* (Dawna Sztuka II, 1939).

istniejące stiukowe figury na pomnikach matki i brata króla to dzieła ręki nieznanego sztukatora w. XVIII, o wiele niższe poziomem od rzeźb Schlütera. Tylko schemat kompozycyjny przypomina dawniejsze pomniki w żółkiewskiej farze, a zapewne także Schlüterowskie pomniki kościoła dominikanów. Na marmurowym cokole pomnika Marka Sobieskiego znajdujemy uszkodzony podpis PUSZCZYNS... i pod nim drugi HACL..., które może mówią o nazwiskach sztukatorów w. XVIII.

Na wzmiankę zasługuje jeszcze jeden snycerz żółkiewski, który żyć i działać musiał jeszcze w czasach Sobieskiego, a o którym wzmiankę archiwalną znajdujemy w r. 1702. W roku tym »10 septembra uczynił Samuel Piatyński, snycerz żółkiewski,... z bractwem stauropigialnym lwowskim kontrakt za zł 800 na wystawienie w cerkwi św. Trójcy i monasteru św. Onufrego Deisusa« [1]. Cerkiew ta, niegdyś w pobliżu cerkwi św. Onufrego na przedmieściu Żółkiewskim we Lwowie, dziś nie istnieje. Nie możemy zatem zidentyfikować dzieł ręki Samuela Piatyńskiego.

Do zanotowania byłoby także imię nieznanego z nazwiska Michała, snycerza ze Lwowa, który w r. 1693 wykonał ozdobny pulpit do biblioteki królewskiej w Żółkwi.

IV

Malarze zatrudniani w Żółkwi przez dwór królewski: Wojciech, Kazimierz i Tymofiej. — Jan Dudkiewicz i malarstwo ruskie na dworze Jana III. — Obrazy galerii królewskiej w Żółkwi. — Tomasz Wiesiołowicz i portret metropolity Dosyteusza. — Marcin Altomonte w Żółkwi. — Jerzy Eleuter Szymonowicz starszy.

Nie zostały dotąd dostatecznie zbadane archiwalne źródła, które by mogły wyjaśnić rolę malarzy czynnych na dworze Jana III, warszawskim jak i żółkiewskim. Pierwszym zajmował się niegdyś Gubrynowicz [2], drugim Krypiakiewicz [3]. Ten ostatni, opierając się po części na Barączu [4], po części na księdze chrztów cerkwi Narodzenia Chrystusa w Żółkwi i księdze bractwa św. Szymona przy tejże cerkwi z r. 1713, zestawił szereg nazwisk miejscowych malarzy żółkiewskich, które jednak mówią przeważnie już o czasach po śmierci króla, kiedy w Żółkwi rezydował królewicz Konstanty. Wiadomości archiwalne zebrane przez Krypiakiewicza nie pozwalają na zidentyfikowanie dzieł wymienionych przez niego malarzy.

Ich imiona i nazwiska nie pokrywają się też z tymi, które znajdujemy wymienione w rachunkach królewskiego dworu w Żółkwi, stanowiących podstawę niniejszej pracy.

W rachunkach żółkiewskich znajdujemy czterech zatrudnionych przez dwór królewski malarzy — cztery imiona, lecz żadnego nazwiska.

Wojciech, malarz, w r. 1686 »wypisywał konterfekty Ich Mciów PP. Żółkiewskich i innych« [5], lecz prócz tego malował dekoracje do łaźni królewskiej. Zmarł w r. 1689 i z wdową po nim przeprowadzono rachunek jego zasług oraz dokonano do jej rąk wypłaty kwot należnych nieboszczykowi.

Kazimierz, malarz, dokonał w r. 1688 »przemalowania nowymi farbami starych konterfektów różnych, a tych było... 66, od których, to jest od każdej sztuki z otaksowania Imć Pana Administratora, aby mu płacić tak od wielkiej jako i mniejszej po fl. 4, nagradzając jedną drugiej, z porachowania wydano fl. 264«. I znów obok tych prac Kazimierza, malarza,

[1] Bibl. Konwentu OO. Bazylianów we Lwowie, rpis 104. [2] Gubrynowicz B., *Malarze na dworze Jana III*, (Sprawozd. z czynn. Zakł. Nar. im. Ossolińskich za r. 1895, Lwów 1895). [3] Крипякевич І., Картины з історії Жовкви, з минулого Жовкви, Żółkiew 1930. [4] Barącz S., *Pamiątki miasta Żółkwi*, Lwów 1877, s. 202. [5] Ekspensa 17.

zanotowano w r. 1690 inną, »ad rationem malowania okiennic do pałacu kukizowskiego« [1]. Ze wzmianek tych wynika, że na wyższym poziomie jako malarz stał Wojciech, na niższym Kazimierz. Do tej drugiej kategorii zaliczyć przyjdzie dwóch innych malarzy o ruskich imionach. Pierwszym z nich był Tymofiej, który w r. 1687 malował sufity w łaźni królewskiej i na zamku, biorąc za to fl. 7 tygodniowo. Tymofiej był zatrudniony w służbie królewskiej jeszcze w r. 1694 [2]. Drugim był niejaki Jan, pracujący na zamku w r. 1691 [3]. Trudno przypuścić, by miały to być prace malarstwa dekoracyjnego wyższego rzędu, lecz raczej zwykłe malowidła rzemieślnicze [4]. Wśród robót powierzanych Janowi, zwanemu także Iwankiem [5], wymienione było np. przemalowanie figury przed kościołem św. Łazarza.

Ów Jan czy Iwanko mógłby być identycznym może z Janem Dudkiewiczem, prawdopodobnie malarzem cerkiewnym, o którym w r. 1695 znajdujemy wzmiankę [6] jako o jednym z dwóch opiekunów (dozorców) cerkwi, z których drugim był Maybrodzic, burmistrz Żółkwi.

Dość zagadkowo na ogół przedstawia się jak dotąd sprawa ruskich malarzy na dworze Jana III w Żółkwi i we Lwowie. Znana jest notatka biskupa Andrzeja Załuskiego [7] o uczestnictwie króla we Lwowie w r. 1687 w obrzędzie ślubnym cenionego przez niego malarza ruskiego. Imienia ani nazwiska tego malarza Załuski nie podaje, a tylko Rastawiecki łączy osobę jego z malarzem Bazylim, o którym dość niejasną wiadomość przytoczył był nieznany autor notatki w Gazecie Krakowskiej z r. 1830, nr 133, s. 548 [8]. Według niej Bazyli miał być autorem obrazów w farze żółkiewskiej, przedstawiających sceny z wojny tureckiej, obrazów Chrystusa i N. P. Marii w bazyliańskiej cerkwi w Krechowie i ikonostasu w Krasnopuszczy. Zwłaszcza pierwsza z tych trzech wiadomości jest mało wiarygodna i o jakichkolwiek innych obrazach historycznych dotyczących wojen tureckich, prócz obrazów pędzla Altomontego i van Kessela w farze żółkiewskiej, nie mamy wiadomości. Mogło być zatem tak, iż malarz cerkiewny Jan Dudkiewicz żenił się we Lwowie i że na jego ślubie był król obecny. Łączenie tego faktu z osobą malarza Bazylego jest zdaje się dowolną kombinacją Rastawieckiego.

Bliższych wyjaśnień co do roli któregokolwiek z tych malarzy nie daje nam także inwentarz królewskiej galerii obrazów w Żółkwi. Pochodzi on dopiero z r. 1726 [9]. Jest w nim mowa o niektórych dziełach ręki »tutejszego malarza«, jak gdyby w znaczeniu nie przynoszącym zaszczytu jego pędzlowi. Były to »obraz na płótnie poprzeczny vanitatem reprezentujący« i inny znów »z ekspresją świętej pamięci króla Jegomości Jana Trzeciego, z niewolnikami różnej nacji, kopia tutejszego malarza« [10]. Inwentarz wymienia także »portret Stanisława Żółkiewskiego, kanclerza i hetmana«, z którego może Wojciech, malarz, kopię sporządził. Może też jego ręce należałoby przypisać obraz zawieszony w sieni zamku żółkiewskiego, w której, jak się wyraża inwentarz »obrazów podłych poprzecznych cztery«, a między nimi jeden »z ekspresją Haraju, Haraj na górze, na którym altana« [11].

Ci miejscowi malarze królewskiego dworu w Żółkwi to w każdym razie artyści *minorum gentium*, których dzieła w zespole królewskiego zbioru obrazów, rozwieszonych na ścianach komnat, nie odgrywały na ogół znaczniejszej roli. Świadczy o tym fakt powierzania im funkcji kopistów, lub zawieszania dzieł ich ręki w miejscach poślednich, jak sień. Zresztą spisujący inwentarz spadkowy w r. 1726 dworzanie królewicza Konstantego, względnie wdowy po nim, Marii Józefy Sobieskiej, — Jan Siemiginowski i Franciszek de Courade, nie omieszkali przy odnośnych pozycjach uczynić wzmianki, że są to ich zdaniem obrazy »podłe« lub »ladajakie«.

[1] Ekspensa 19. [2] Konotacja 38. [3] Tamże 15. [4] Ekspensa 18. [5] Tamże 19. [6] Konotacja 6. [7] Przytoczona także przez Rastawieckiego, *Słownik malarzów polskich* III, s. 129. [8] Rastawiecki *o. c.* I, s. 50. [9] Finkel L., *Inwentarz zamku żółkiewskiego z r. 1726* (Spraw. KHS V, s. 42). [10] Tamże s. 47. [11] Tamże s. 48.

6. Tomasz Wiesiołowicz, portret metropolity suczawskiego Dosyteusza w zbiorach Stauropigii we Lwowie. *Fot. L. Biały, Lwów.*

Odbijały one niewątpliwie od innych dzieł żółkiewskiej galerii króla, stojących na wyższym poziomie. Ze spisu z r. 1726 trudno też na ogół wyrobić sobie zdanie o składzie galerii, w której reprezentowani byli malarze różnych szkół i różne rodzaje malarstwa. Przypuścić musimy, że od śmierci Jana III w r. 1696 do chwili sporządzenia inwentarza spadkowego po jego synie Konstantym mało się zmieniło w składzie galerii, zdobiącej ściany zamku żółkiewskiego.

Wymieniany w rachunkach żółkiewskiej kasy królewskiej malarz, a zarazem jedyny, przy którego nazwisku znajdujemy jakby oficjalne określenie jego dworskiej rangi malarza Króla Jego Mości, to Tomasz Wiesiołowicz. Wzmianki o nim dotyczą wydatków na farby i na olej, zwracanych mu z kasy królewskiej. Pochodzą one z r. 1694 i za czas od 1 stycznia do 4 marca wyniosły sporą kwotę fl. 64[1].

Kiedy z końcem r. 1693 zmarł w Żółkwi, zamieszkały tam od r. 1687 w dworze dawniej Orlika »konferowanym mu z łaski Króla Jegomości«, metropolita suczawski Dosyteusz, prze-

[1] Konotacja 40.

bywający w Polsce na wygnaniu [1], powierzono Wiesiołowiczowi zadanie uświetnienia pompy pogrzebowej. Wśród ponoszonych z kasy królewskiej wydatków na pogrzeb znajdujemy zatem takie, jak »Thomasowi Wiesiołowiczowi, malarzowi KJM, na farby do katafalku...« [2], »na różny apparament do... pogrzebu«, »snycerzom od wystawienia katafalku«. Pogrzeb odbył się z całą okazałością, należną w tych czasach wysokim dostojnikom duchownym, choć obcego kościoła. Odgrywał w tym rolę także moment polityczny, gdyż Dosyteusz wśród zamieszek na Wołoszczyźnie schronił się pod opiekę króla polskiego. Nie mogło braknąć w uroczystościach pogrzebowych sporządzonych *ad hoc* dekoracji, symbolicznych malowideł zdobiących katafalk itd. Podejmowanie takich prac nie ubliżało wówczas nawet głośnym artystom.

Niektóre dane pozwalają nam wskazać na jedyne dotąd znane dzieło pędzla Wiesiołowicza. Jest nim portret metropolity Dosyteusza (fig. 6), wyjęty z jego trumny, przechowany przed ostatnią wojną w zbiorach Muzeum Stauropigii we Lwowie. Dawny napis na kartce przyklejonej z tyłu blachy miedzianej, na której namalowano portret metropolity, stwierdza identyczność osoby portretowanego. Udział Wiesiołowicza w przygotowaniach pogrzebowych, o których mówią rachunki kasy królewskiej w Żółkwi i rola, jaką w tym odgrywał malarz królewski, nie pozwalają wątplić, że jest to dzieło właśnie jego ręki. Dosyteusz został pochowany w cerkwi bazylianów w Żółkwi.

Portret Dosyteusza wskazuje na dzieło wyrobionego pędzla i biegłej ręki, która umiała uchwycić rysy charakterystyczne metropolity, jego wyraz spokoju i dobroduszności, rozlany w szerokiej, okolonej brodą twarzy. Zachodzi pytanie, czy słusznie zaliczyłem w swoim czasie [3] ten portret do dzieł lwowskiego malarstwa cechowego. Nie wiemy skąd pochodził Wiesiołowicz i jaka jest geneza jego sztuki. Nazwisko jego nie jest też znane z lwowskich aktów miejskich. Nie znaleźliśmy dotąd aktu serwitoratu, którym by Jan III oficjalnie mianował Wiesiołowicza swym nadwornym malarzem. Lecz z drugiej strony nadanie serwitoratu nie było koniecznym aktem do tego, aby w rejestrach rachunkowych żółkiewskich nazwano Wiesiołowicza malarzem KJMci.

Nie znajdujemy bezpośrednich danych, które by mówiły o pobycie w Żółkwi może najwybitniejszego spośród nadwornych malarzy Jana III, Marcina Altomonte. Nie był on w każdym razie płatny z kasy żółkiewskiej administracji dóbr królewskich, lecz sprawy te załatwiał zapewne podskarbi nadworny. Przypuścić jednak można, że przeznaczone z góry przez króla do kościoła farnego w Żółkwi kolosalnych rozmiarów obrazy z przedstawieniami bitew pod murami Wiednia, pod Ostrzyhomiem i pod Parkanami, nie gdzie indziej były malowane, jak w Żółkwi samej, gdzie może w komnatach zamkowych mógł Altomonte znaleźć odpowiednie miejsce do rozpięcia ogromnych ich płócien. Na podstawie rachunków dworu żółkiewskiego możemy ustalić daty wykończenia tych obrazów, z drugiej strony zaś zapiski te popierają przypuszczenie o dłuższym pobycie Altomontego w Żółkwi. Dotyczą one sporządzenia przez cieśli »blejtramów do obrazu wojny wiedeńskiej ad ultimam X-bris [1693]« [4]. Analogiczny wydatek powtarza się znów w r. 1694 [5], a odnosi się on prawdopodobnie do drugiego obrazu pędzla Altomontego, przenaczonego do fary.

O van Kesselu, który również wykonał obraz z cyklu mającego uświetnić pamięć dzieł wojennych Sobieskiego, nie znajdujemy w rachunkach żółkiewskich żadnych wiadomości.

---

[1] Sokołowski M., *Spadek po metropolicie suczawskim Dosyteuszu i jego losy* (Spraw. KHS IV, s. 87). [2] Konotacja 41. [3] Mańkowski T., *Lwowski cech malarzy w XVI i XVII wieku* (Biblioteka Lwowska XXXVI, Lwów 1936, fig. 24). [4] Konotacja 42. [5] Tamże 43.

7. Jan III w otoczeniu rodziny. Wilanów, pałac.

Niełatwo rozeznać się w wzmiankach o artyście imieniem Jerzy, o którym wspominają materiały archiwalne, bez wymienienia jego nazwiska. Wyżej starałem się zestawić wiadomości, które charakteryzują osobę Jerzego snycerza, prawdopodobnie identycznego z Jerzym Eleuterem Szymonowiczem. Gębarowicz [1] odróżnił go od Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego, od tamtego młodszego i wybitniejszego.

Nazwisko Szymonowicza mówi o lwowskim pochodzeniu obu tych malarzy, z których młodszy przybrał do tego później nazwisko szlacheckie Siemiginowskiego. Eleuter to prawdopodobnie imię, które jednak przez starszego z nich używane jest jakoby nazwisko i na przemian jedna i ta sama osoba zdaje się występować pod mianem raz Eleutera, a drugi raz Szymonowicza.

Jerzego Szymonowicza znamy z r. 1667 jako podpisanego na sztychu Jana Aleksandra Gorczyna [2]. Jego to zwolnił Jan III w r. 1675 od ciężarów, które ponosić obowiązani byli mieszczanie lwowscy na rzecz miasta [3]. Widać stąd, że Jerzy Szymonowicz mieszkał stale we Lwowie i że król uważał go za zasłużonego artystę. Z jego osobą złączyć należy też wiadomość pochodzącą z r. 1690 o zabezpieczeniu na rzecz niejakiego Krukowieckiego »ad lapideam Łychowska dictam hic Leopoli in platea Ruthenica na lewym kole dictam sitam« sumy 8000 zł, którą Krukowieckiemu był winien Jerzy Szymonowicz [4].

Wszystko przemawia za tym, by jego ręce przypisać obrazy, z których jeden przedstawia Jana III w otoczeniu całej rodziny (fig. 7), dwa zaś inne, odpowiadające sobie, stanowią por-

[1] Gębarowicz *o. c.* s. 13. [2] Tamże. [3] Barącz S., *Żywoty sławnych Ormian*, Lwów 1856, s. 411.
[4] Arch. Państw. we Lwowie, Castr. Leop. 457, s. 332.

trety konne króla i królowej Marii Kazimiery. Niegdyś wszystkie trzy te obrazy znajdowały się w galerii zamkowej w Żółkwi i jako tam przynależne wymienia je jeszcze inwentarz galerii z r. 1726[1]. Obecnie są w Wilanowie. Wyżej wspomniałem, że Eleuter brał udział w ważnych decyzjach, dotyczących projektowanych w Żółkwi budowli, i z tej racji podpisał się na dokumencie założenia kamienia węgielnego pod budowę ratusza.

Sztych Jana Aleksandra Gorczyna, wykonany według rysunku Szymonowicza w r. 1667[2], mówi o tym, że autor kompozycji karty tytułowej do panegiryku pogrzebowego Stanisława Potockiego tkwił jeszcze zupełnie w sztuce cechowej. W stosunku do tej kompozycji przypisywane jego ręce portrety królewskie, późniejszej zresztą daty, zdają się oznaczać pewien postęp. Jednak i w nich znać niewielką samoistność, ale raczej naśladownictwo innych wzorów.

Nazwiska Szymonowicza starszego i Wiesiołowicza wiążą się z Żółkwią i Lwowem. Wyszli oni prawdopodobnie z organizacji cechowej i cechowego malarstwa lwowskiego. Do ściśle miejscowych żółkiewskich za to zaliczyć przyjdzie Dudkiewicza i innych, nie znanych nam z nazwiska, a wymienianych w rachunkach tylko z imienia. Inni jak Altomonte, jakkolwiek dzieła ich po dziś dzień znajdują się w Żółkwi, działali tam tylko przejściowo, przebywając w Żółkwi przez czas wykonania zamówień królewskich i niczym zresztą poza tym nie byli związani z Żółkwią.

V

Złotnicy żółkiewscy. — Ceramika w Żółkwi i Glińsku. — Aleksander Malowannik i wytwory glińskich garncarzy czasów Jana III. —Szpalernictwo i namiotnictwo. — Zakupywanie tkanin tureckich dla króla. — Szkatulnik.

Wśród uprawiających sztuki zdobnicze rzemieślników, osiadłych w Żółkwi, pierwsze miejsce zajmowali złotnicy. Było ich sporo i znaczną ich część zatrudniał król sam, mimo że jego złotnik nadworny, Bedros Zachariaszowicz, mający warsztat we Lwowie w pałacu królewskim, nie mógł się również uskarżać na brak zamówień ze strony króla. Świadczą o tym także rachunki kasy królewskiej, jak np. w r. 1691 pozycja fl. 2520 za zausznice, zapewne na podarunek dla królowej, za które gotówkę w zastępstwie króla i na jego rachunek wyłożył dzierżawca ceł ruskich, osiadły w Żółkwi Żyd, Becal[3]. Prócz Bedrosa wykonywał we Lwowie roboty złotnicze dla Jana III złotnik Paweł, na znaczną stosunkowo kwotę 1000 zł, której regestr przechowywano wśród rachunków kasy żółkiewskiej[4].

Z osiadłych stale w Żółkwi złotników połowę stanowili Polacy, połowę zaś Żydzi. Dziwne, że nie znajdujemy wśród nich Ormian, tak licznie podówczas zajmujących się złotnictwem we Lwowie[5]. Z Polaków rzemiosła złotniczego wymieniają ekspensy kasy królewskiej: w r. 1684 Sebastiana, złotnika[6], w r. 1690 Stefana, złotnika[7], i w r. 1693 Jana Kowalskiego, złotnika[8]. Żydzi-złotnicy — to w r. 1684 Hirsz Jelemowicz noszący tytuł złotnika KJMci[9], w tym samym roku wymieniany Lewko Moszkowicz[10] i w r. 1690 Sobolnik z nazwą jubiler i złotnik[11].

[1] Finkel *o. c.* s. 42. [2] W panegiryku pt. *Lachrymae parentales in obitum Illustrissimi et Excellentissimi herois Stanislai a Potok Potocki Palatini Cracoviensis* etc., Kraków 1667. [3] Konotacja 8. [4] Tamże. [5] Łoziński W., *Ormiański epilog lwowskiej sztuki złotniczej* (Spraw. KHS VII, s. 241—72). [6] Ekspensa 1. [7] Tamże 3. [8] Konotacja 5, pod datą 1692: »Janowi złotnikowi od roboty lampy srebrnej do kościoła złoczowskiego, kielicha i pastorała który w skarbcu żółkiewskim zostaje, od grzywien srebra 30 łutów na 9 wydanych fl. 450«. [9] Ekspensa 1. [10] Tamże 2. [11] Tamże 6.

Janowi Kowalskiemu powierzone było w r. 1691 wykonanie »lampy srebrnej do kościoła złoczowskiego, kielicha i pastorała, który w skarbcu żółkiewskim zostaje«. Złotnik Sebastian naprawiał uszkodzone srebra królewskie [1].

Ze wzmianek archiwalnych dotyczących wyrobu kafli i pieców, garnków oraz innych wytworów ceramicznych w Żółkwi i położonym pod Żółkwią Glińsku zdaje się wynikać, że przemysł ten w czasach Sobieskiego w Żółkwi miał za sobą już dawniejsze tradycje. Wynika to zresztą z treści dyplomu z daty Żółkiew 12 stycznia 1685, wydanego przez Jana III [2] cechowi garncarskiemu »w Glińsku zostającemu jako i na przedmieściach miasta Żółkwi«, w którym król powołuje się na prawa nadane garncarzom »od antecessorów naszych przez różne inkursje nieprzyjacielskie« zatracone. Do budowli królewskich, pałaców i zamków w Złoczowie, Pomorzanach, Jaworowie, Wysocku, Kukizowie i Jaryczowie czy Wereszycy, do kamienicy w Rynku lwowskim itd. dostarczano z Żółkwi pieców z kafli białych i zielonych, lub też malowanych. Wyrób tych ostatnich może był powodem, że tego, który ich dostarczał, niejakiego Aleksandra, zwano popularnie Malownikiem lub Malowannikiem i pod tym nazwiskiem przytaczany jest też w rachunkach kasy królewskiej [3]. Było to raczej przezwisko, które rychło stało się nazwiskiem, a które odziedziczył też jego syn, również wyrabiający w Żółkwi kafle i piece [4].

Można się domyślać, że wiele z zachowanych u nas jeszcze w dość znacznej ilości pieców z końca w. XVII i początków XVIII, naśladujących holenderskie kafle, a tak samo i płytki, którymi wykładano ściany, malowane granatową lub ciemnofioletową farbą pod glazurą, z przedstawieniem widoczków, zwierząt, scen figuralnych i rodzajowych, pochodzi z fabryk żółkiewskich. Może grubsze i mniej staranne wykonanie, które przypisać należy mniej zręcznemu pędzlowi Aleksandra Malowannika, mogłoby stanowić kryterium odróżniające wyroby rodzime żółkiewskie czy inne od rzadszych niewątpliwie na naszym terenie oryginalnych, sprowadzanych z Delft, czy innych zagranicznych naśladownictw wyrobów holenderskich.

Podstawę rozwoju żółkiewskich wytworów ceramicznych stanowiła doskonała glina, znajdująca się zarówno na przedmieściach Żółkwi jak i w pobliskim Glińsku. Kopiący glinę w tej miejscowości robotnicy zwani są w regestrach rachunkowych górnikami. Przypuścić należy, że do opisanych przez l'abbé F. de S. [5] królewskich łazienek w ogrodzie zamkowym w Żółkwi, składających się z dwóch pawilonów wykładanych zewnątrz i wewnątrz płytkami fajansowymi, dostarczyły ich żółkiewskie fabryki. Byłoby rzeczą interesującą może na podstawie technologicznej analizy móc odróżnić wyroby żółkiewskie »farfurowe« od innych.

Naczynia fajansowe wytwarzane w Żółkwi zwano farfurami, wytwórców ich zaś garncarzami bez względu na to, co wytwarzali. Król sam dbał o poziom produkcji, o czym świadczy notatka z r. 1692, iż uczniom garncarskim czyli »garncarczykom dwom żółkiewskim, powróconym od magistra z Solca, do którego byli z rozkazania KJMci na naukę tegoż rzemiosła garncarskiego, jako to malowania pieców i innego naczynia wyprawieni, dla zachęcenia

[1] Konotacja 31: »Sebastianowi złotnikowi za robotę pewnych sztuk srebrnych do pokojów KJMci przez Dobka poszkodzonych z otrzymanych w czym regestr wypisany wydanych fl. 11«. [2] W zbiorze archiwalnym dra A. Czołowskiego rpis pt. Księga praw do miasta Żółkwi regulujących się z oryginałów samych exacte wypisanych roku Pańskiego 1740 w Żółkwi, oraz oryginalne dyplomy pergaminowe, a to Jana III z daty Żółkiew 12 stycznia 1685 i Michała Kazimierza Radziwiłła z daty Żółkiew 10 stycznia 1746, potwierdzający dyplom królewski. [3] Ekspensa 6; Konotacja 15; Archiwum Nieświeskie w Warszawie, rpis 555. [4] Mańkowski, *Budownictwo Jana III we Lwowie*, s. 30. [5] L'abbé F. de S., *Voyage de Pologne fait dans les années 1688 et 1689* (Bibliothèque russe et polonaise III, Paris 1858).

pokazania kunsztu swego królowi JMci...«[1] dano fl. 6. W ogrodzie zamkowym w Żółkwi ustawione były »dzbany wielkie« i »donice polewane«, »do sadzenia quiatów (sic) i drzewek«[2].

Właściwy rozwój ceramiki żółkiewskiej i glińskiej należy jednak odnieść do czasów około połowy w. XVIII i starań Michała Kazimierza Radziwiłła, jako ówczesnego właściciela Żółkwi.

Z uprawiających sztuki zdobnicze dostawców dworu królewskiego w Żółkwi wymienić należy także szpalernika. I w tym wypadku także zawód starczył mu za nazwisko i pod mianem Szpalernika wymieniają go rachunki w latach 1692—5[3]. Ze znacznych stosunkowo wydatków na włóczkę wnosić można, że zamówienia królewskie nie były małe i że szpalerami, składającymi się z kolumn tkanin haftowanych, zdobiono niejedną komnatę zamku żółkiewskiego.

Królewskim namiotnikiem był w r. 1688 w Żółkwi Żyd, Moszko[4], haftarzem zaś przybyły z Zamościa niejaki Konstanty[5], który osiadł na stałe i zabudował się w Żółkwi. Lecz królowi nie wystarczało zatrudnianie ich w wykonaniu prac z zakresu sztuk tekstylnych. W r. 1691 w rachunkach żółkiewskiego dworu[6] zanotowano znaczny stosunkowo wydatek »za wyraźną KJM assignację do P. Becalla wydaną na zapłacenie dwóch zasłon tureckich i jaszyka[7] haftowanego, za które wydał talerów bitych nr 515 (3605 zł)«.

Z innych osiadłych w Żółkwi rzemieślników, których wyroby wchodziły w zakres sztuk zdobniczych, wymienić należy szkatulnika Żyda, Marka Lewkowicza (w r. 1692), który zajmował się wytwarzaniem szkatuł i osadzaniem zwierciadeł[8].

Wszystko to świadczy, jak znacznym stosunkowo i jak zróżnicowanym środowiskiem przemysłu artystycznego była Żółkiew czasów Jana III.

Studium niniejsze pozwala rzucić promyk światła na skromne prowincjonalne środowisko artystyczne, jakim była Żółkiew w czasach Jana III. Nie wydobywa ono na wierzch nazwisk głośnych artystów, ale mówi raczej o przeciętnych pracownikach, dorzucających swój trud do całości, jaką w swej żółkiewskiej siedzibie chciał niegdyś stworzyć król Jan III, mówi o rządach artystycznych Sobieskiego wykonywanych nie w stolicy, lecz w oddalonych od niej jego majętnościach na kresach południowo-wschodnich. O sztuce wyższej miary mówiłem na innym miejscu, omawiając jedyne na wyższym poziomie stojące dzieło tych czasów w Żółkwi, — pomniki dłuta Schlütera.

Studium niniejsze mówi o tle, na którym powstały pomniki Schlütera, a także malowidła Altomontego i inne dzieła sztuki do dziś zachowane w Żółkwi, dzieła rąk artystów obcych. Prócz nich działało tam grono artystów rodzimych, osiadłych na miejscu, artystów o typie prowincjonalnym, o nazwiskach przeważnie dotąd nie znanych. Sztuka na dworze żółkiewskim Jana III ma jakby podwójne oblicze. Tworzą ją z jednej strony artyści o typie dworskim epizodycznie powoływani do Żółkwi przez króla z Warszawy czy skądinąd dla wykonania szczególnych zadań. Odpowiadającą im niejako dolną warstwę tworzą artyści i rzemieślnicy w Żółkwi osiedli i stale przez króla na miejscu zatrudniani, o nazwiskach na ogół mało mówiących. Ze względu jednak na społeczne znaczenie sztuki i jej rozwój, twórczość ich zasługuje na baczniejszą uwagę. Może będzie ona kiedyś mogła być bliżej zbadana, kiedy staną się dostępne archiwalne materiały, dotyczące rodziny Sobieskich, pochodzące z Olawy.

Na tym tle zarysowuje się postać Jana III jako mecenasa. Ze względu na sposób traktowania spraw kultury artystycznej, na jej związek ze sprawami gospodarczymi, stanowią-

[1] Konotacja 22. [2] Tamże 15, 24. [3] Tamże 29, 37 [4] Ekspensa 3. [5] Konotacja 1.
[6] Tamże 8 [7] »Jaszik« po turecku poduszka, stąd polskie »jasiek«. [8] Tamże 2.

cymi podłoże wielu poczynań królewskich, Sobieski w Żółkwi przedstawia się nam z innej strony niż Sobieski w Wilanowie. Nie widzimy w nim pędu do wznoszenia reprezentatywnych budowli, czy otaczania się dziełami sztuki wyższego poziomu. Jeśli dzieła takie spotykamy na terenie Żółkwi, to przypisać je przyjdzie więcej pietyzmowi króla dla pamięci przodków, jak dążeniu do wspaniałości. Na terenie Żółkwi czy Jaworowa, Kukizowa, czy Złoczowa, Oleska czy Pomorzan sprawy sztuki traktuje on raczej po ziemiańsku czy po sarmacku.

LE ROI JEAN III À ŻÓŁKIEW

Żółkiew (fig. 1) située non loin de Lwów était le centre administratif des vastes biens privés du roi, ainsi que le lieu de son repos. Aussi l'activité de Jean III (fig. 7) dans le domaine de l'art, avait-elle un autre aspect à Żółkiew qu'a Wilanów, voisin de la capitale et qui devait être sa résidence représentative. Là elle consistait, d'un côté, dans ses démarches pour satisfaire aux besoins de ses nombreux biens, et de l'autre, dans ses efforts pour créér à Żółkiew un trésor des souvenirs de sa famille et de la tradition chevaleresque des aïeux. C'était aussi surtout à Żółkiew et pas ailleurs que Jean III destinait les oeuvres d'art proclamant le triomphe de ses armes.

La vie de la cour dans le château de Żółkiew, pendant que Jean III y séjournait, est décrite dans le journal (1693—5) de Casimir Sarnecki, courtisan royal. L'art ne jouait pas un mince rôle dans les occupations du roi, quand il était loin des affaires d'état. Jean III aimait la musique, il s'entourait volontiers des livres dans la bibliothèque du château, il prenait plaisir aussi à examiner les oeuvres de l'art graphique, les gravures qu'il laissait coller devant lui. Avec l'architecte Pierre Beber il faisait des plans pour élever soit un palais à Kukizów, soit une fonderie à Żółkiew etc. ou bien encore »en faisant des mensurations« il imaginait un plan urbaniste de la ville Żółkiew, ou des bourgs Kukizów ou Jaworów.

Le roi traitait en commun l'architecture et la politique économique dans ses terres. Après qu'une partie de la ville fut détruite par un incendie, le roi donnait des prêts de sa bourse privée aux habitants particuliers de la ville Żółkiew, se retenant le droit de décider de quelle manière les maisons devaient être reconstruites. Il désirait relever leur niveau artistique, il voulait que les maisons nouvellement bâties ne fussent pas inférieures à celle du Juif Becal, riche fermier général. Les mêmes motifs semblent avoir joué un rôle dans le fait que le roi protégeait la nouvelle colonisation à Żółkiew où il faisait venir des artisans parmi lesquels on trouve un nombre considérable des orfèvres, des brodeurs, des tentiers et d'autres. Les ouvriers portaient souvent des noms juifs.

Le roi remettait le côté administratif des affaires concernant l'art et surtout l'architecture, aux ecclésiastiques. Longtemps il se laissait aider par le père Bartholomé Wąsowski, qu'il avait fait venir à Żółkiew, recteur du college jésuite à Poznań et auteur d'un livre sur l'architecture. L'abbé Casimir Humniewicz remplaçait le roi à Lwów pour les mêmes affaires. A ces noms il faut ajouter encore un, celui du jésuite Charles Vota qui apportait au roi des estampes de Rome. Il semble que le roi prenait pour modèle l'organisation jésuite de l'architecture monastique en Pologne, qu'il l'attirait même à son service, avec le consentement de l'ordre.

L'initiative du roi Sobieski dans les choses de l'art s'active particulièrement après l'année 1683. Avant cette époque, elle concernait presque exclusivement Wilanów. A Żółkiew elle s'accroît seulement après la victoire de Vienne. Pierre Beber était l'architecte royal à Żółkiew et dans les biens royaux auprès de Lwów. Les comptes de la cour royale à Żółkiew dont les fragments se sont conservés, permettent de rétablir les oeuvres de Beber. Il était le constructeur de l'hôtel de ville (fig. 1) ensuite reconstruit (fig. 2) ainsi que de l'hôpital et de l'église de Saint-Lazare, et peut-être aussi de la synagogue (fig. 3). Dans le château de Żółkiew Beber a transformé certains intérieurs en les adaptant au style de l'époque. C'est à lui aussi qu'il faut attribuer, sans nul doute, l'escalier qui décorait la façade intérieure du côte de la cour appartenant à la partie principale du château. Cet escalier, orné de statues, passait à l'extérieur et rejoignait a galerie. Un trait distinctif des compositions de Beber consistait dans sa prédilection pour l'escalier re-

présentatif à l'extérieur des édifices. Il appliquait ce motif non seulement dans le château, mais aussi dans l'hôtel de ville à Żółkiew. Un autre caractère de son activité artistique se fait jour dans la composition des flèches des tours et dans la manière dont il formait leur silhouette où apparaît le sentiment de la forme, propre à l'époque du baroque comme en témoigne la flèche de la tour de l'hôtel de ville à Cracovie (fig. 4) et celle de l'église orthodoxe de »Valachie« à Lwów (fig. 5).

A cette époque, l'artiste le plus remarquable dans le domaine de l'art plastique semble être un certain »M. Georges«, sculpteur en bois, établi à Żółkiew, personnage jusqu'à présent assez mystérieux, dont les oeuvres demandent encore à être identifiées. Quant aux artistes plastiques étrangers, il suffit de dire qu'André Schlüter même a laissé à Żółkiew des oeuvres de sa main.

Outre les noms connus d'Altomonte et de Georges Eleuter Szymonowicz (l'aîné), peintres de la cour qui ne travaillaient à Żółkiew que peu de temps et sans y être établis, un nom apparaît encore dans les archives, à savoir Thomas Wiesiołowicz, peintre du portrait de Dositeus, métropolite de Suczawa (fig. 6). On rencontre encore les noms des peintres: Adalbert, Casimir et Timophiei dont les noms de famille sont inconnus. L'art de Wiesiołowicz, et sans doute aussi celui des autres peintres mentionnés, se rattache d'une part à l'histoire de l'art des corporations des artisans de Lwów, et de l'autre à l'histoire de la peinture des églises orthodoxes. La tradition qui affirme que Jean III avait fondé l'iconostase de Krasnopuszcza, indique peut-être où il faut chercher les auteurs de cette oeuvre.

A l'époque de Jean III, l'art à la cour de Żółkiew était créé d'une part par le type d'artiste de la cour, que le roi en cas de besoin faisait venir pour quelques temps de Varsovie, ou d'autre part, à Żółkiew, afin qu'ils y exécutent des oeuvres définies. Schlüter, Altomonte ou van Kessel comptent parmi ces artistes. Mais d'autre part il y a comme une couche inférieure formé par les artistes et les artisans établis à Żółkiew, occupés par le roi dans cette ville. Leurs noms ne disent pas beaucoup. Ils exécutent les plans composés par d'autres artistes ou s'occupent de l'art appliqué à l'industrie. Leur activité mérite pourtant l'attention, vu l'importance sociale de l'art et de son développement.

Sur ce fond se détache la personne de Jean III, mécène sur trône. La façon de traiter les choses de l'art, les rapports de l'art à la situation économique, les initiatives royales qui souvent en découlent — tout cela fait que Jean Sobieski à Żółkiew a un autre aspect qu' à Wilanów. A Żółkiew, le roi ne montre pas la volonté concentrée de créér de belles choses, ni l'élan d'élever des édifices représentatifs ni le besoin de s'entourer des oeuvres de sculpture et de peinture de la plus haute classe. Si l'on rencontre des oeuvres de cette sorte à Żółkiew, il faut les attribuer plutôt à la piété du roi pour ses aïeux qu'à la recherche de la splendeur. Sur le terrain de Żółkiew, Jaworów, Kukizów, Złoczów, Olesko, Pomorzany le roi se comporte envers ce qui est de l'art »en Sarmate«. Si l'on considérait le »sarmatisme« comme une manifestation distinctive et particulière à la vie polonaise de cette époque, Jean Sobieski pourrait passer pour le type le plus accompli et parfait de »Sarmats«. Sa personnalité semble unir en elle presque tous les traits positifs de ce type, qui jusqu'à présent n'est pas défini avec une précision suffisante, type que nous avons l'habitude d'imaginer plutôt d'aprés les traits qui témoignent déjà de sa décadence.

ZYGMUNT BATOWSKI

Z DZIEJÓW TWÓRCZOŚCI GREGORIA GUGLIELMIEGO

Obraz Guglielmiego w Muzeum Narodowym w Warszawie (nr inw. 120984, fig. 1) jest przykładem malarstwa, które przez kilka minionych stuleci tworzyło swoistą dziedzinę natchnień i wiedzy artystycznej, dzięki polotom tematyki, wirtuozji perspektywy i efektom barwy, rozwijanym w monumentalnej skali i technice na sklepieniach i plafonach. W pomyśle podanym tu w postaci niewielkiego olejnego szkicu, wykonanego w r. 1768 (wys. 94, szer. 61 cm), idzie o pokazanie czarów przestworu, gdzie bytują bogowie i istoty z ziemi przygarnione przez nich, zaprzątając myśl widza swym błogostanem i budząc w nim tęsknoty do piękna i nadrzeczywistości. Z charakterystyki poszczególnych grup kompozycji widać, że są to Cztery Części Świata. Górą, w pełnej glorii przedstawiona jest Europa (fig. 2). Tronuje ona jako postać niewieścia w diademie, z globem w prawej, a berłem w lewej ręce, ze złotą wstęgą od ramienia przez piersi, w szacie białej, naświetlona i tłem światła uwydatniona. Chronos trzyma nad nią koronę z gwiazd, otaczają ją bóstwa i geniuszki z atrybutami władzy, wiedzy, dobrobytu i handlu. Nad grupą buja sowa, a od spodu obłoku wylatuje Merkury, drapowany powiewnym zielonym płaszczem. Jest on łącznikiem pomiędzy tą grupą a dwiema niższymi (starym światem). Tu najpierw, na chmurze, obozuje murzynka ze swą gromadką trzech postaci, tygrysem i strusiami (fig. 3). Głowę ma przybraną w pióra, w ręku dzierży jak berło kieł słonia, a jedna z postaci trzyma nad nią parasol. Poniżej rozciąga się grupa Azji (fig. 4). Główna postać, egzotyczna władczyni w jasnoszafirowym płaszczu, w wysokiej koronie z piór, z kołczanem na plecach i z berłem w lewej ręce, siedzi, wyrażając gestem prawej ręki radość i dumę ze zgromadzonych skarbów i przynoszonych jej bogactw. Przed nią ułożyli się dwaj starcy-wodnicy, personifikując wielkie rzeki i morza, poprzedzeni odpoczywającym wielbłądem, obrzuconym ceglastą draperią. Podbudową tej grupy jest ląd z roślinnością: z ułamanego sterczącego pnia rozpościerają się gałązki liściaste. U samej góry widać odwrotnie do poprzednich umieszczoną parę: postać siedzącej kobiety w żółtej szacie, w koronie z piór i z berłem, a obok niej, w podobnej pozycji, Neptuna (fig. 5). Jeden z towarzyszących mu trytonów dmie w muszlę, co zdaje się płoszyć przelatujące rajskie ptaki. Ci troje wyniesieni są niewiele ponad ziemię, tak że drugi z trytonów znajduje się jeszcze na brzegu. Ląd, jako że idzie tu o Amerykę, międzyoceaniczną część świata (stąd Neptun tak uwydatniony), jest zaznaczony postacią eksploatora z czekanem na ramieniu. Firmament, który w kompozycjach plafonowych bywa rozciągły, a tu doznał jakby skurczenia, stwarza dla całości, wraz z chmurami, zasnuwającymi większość błękitu, tło ruchliwe i zmienne w bar-

Praca niniejsza była przedstawiona na posiedzeniu Komisji Historii Sztuki dnia 14 listopada 1946.

wie. Chmury nie są białe ani prześwietlone złotem, ale są nasycone jakby dymem i robią wrażenie raz masy kłębiastej jasnorudawej, raz popiołowofioletowej. Materie szat i draperii są żywymi kolorystycznymi akcentami na obszarze tonów przeważnie jasnych i zimnych.

Aby znaleźć najwłaściwszy stosunek do tego utworu, należy obraz przechylić w przód stroną malowaną do poziomu, wznieść poziomo i patrzeć na niego od dołu. Wtedy zasadnicze człony kompozycyjne i wszystkie szczegóły — zarówno wyżej opisane, jak i inne, które pominięto, bo łatwo się ich dopatrzeć na reprodukcji — zespalają się w bardziej zwarty organizm i przekształcają cokolwiek. Jasna głąb środka klęśnie, oddala się w eter, ciemniejsze partie u wąskich boków płaszczyzny zniżają się. Widz znajduje ustalony jeden punkt do oglądania dzieła, prawie że jego całości, bo tylko mała, przeciwległa część kompozycji odwraca się w tym miejscu od oka. Inny, bardziej pospolity schemat plafonu czworobocznego, o grupach rozłożonych po czterech stronach, symetrycznie, podług osi dośrodkowych, nie da wzrokowi tego ułatwienia w ogarnięciu treści. Zmusza bezwzględnie do krążenia po sali. Takiego typu plafonem jest dzieło Guglielmiego malowane przeń w auli ówczesnego Uniwersytetu w Wiedniu, obecnie gmachu Akademii Umiejętności (fig. 6—9), albo w galerii pałacu w Schönbronnie. Gdy przy każdym projekcie plafonu ważnymi są przestrzenie, do których malowidło jest przeznaczone (odstęp, oddalenie od oka, oświetlenie i ramy), niniejsze dzieło, przedstawione w oderwaniu od tych warunków efektu ostatecznego, nie może i nie zamierza powiedzieć nam wszystkiego o sobie, w każdym razie domysłowi pozostawia, z jakiej architektury, gdzie na wiszącej płaszczyźnie, samo czy z innymi, ma wykwitnąć. Wiedeński plafon Czterech Fakultuetów jest uzależniony kompozycyjnie od czterech ścian, z których przechodzi ku sklepieniu, ponadto architekturę wprowadza w treść, dla podbudowy jej, lub wyznaczania przestrzeni sceny.

Motywy strukturalnoarchitektoniczne, tak w ogóle rozrzutnie stosowane przez plafonistów, w naszym obrazie ustąpiły, odpowiednio do tematu, miejsca motywom krajobrazowym. W ten sposób weszła do barokowej tradycji przymieszka odmładzającego naturalizmu. Rokokowa swoboda wyraziła się rozrzuceniem grup wprawdzie w jednym kierunku, ale po linii płynnej i wijącej się, a rokokowe wyczucia kolorystyczne (umiłowanie jasności barw: srebrzyste tony) dają rzeczy nowatorską więź organiczną, bardziej silną, niż rysunek.

Schemat kompozycyjny naszego szkicu istniał w dekoracjach sufitowych i za czasów Guglielmiego i wcześniej. Za przykład niech posłuży projekt malowidła ze środka w. XVIII dla Nowego Pałacu Zimowego w Petersburgu, wykonany przez Fontebassa[1]. Górny odcinek kompozycji ma położenie wobec środka odwrotne. Aby zapoznać się z nim, trzeba przejść na drugą stronę sali.

Charakterystyczny jako typ szczególnego działu malarstwa, szkic winien wzbudzić zainteresowanie jeszcze od strony swej genezy i swego związku z twórcą. Historyczne bowiem dane powiększają co najmniej w dwójnasób znaczenie skromnego rozmiarami utworu. Artysta przekazał nam go wprawdzie tylko z podpisem i datą: Guglielmi 1768, czym ujawnił, że jest to jego dzieło późne, ale na innym miejscu pozostawił sporą wiązankę wiadomości o okolicznościach, wśród których powstało malowidło, o jego przeznaczeniu i o artystycznej akcji, której pamiątką pozostało razem z innymi, jeszcze ważniejszymi dziełami, a o podobnie zatraconym artystycznym rodowodzie.

[1] Biblioteka Narodowa w Warszawie, Archiwum architektoniczne Rastrellego, Materiał projektów petersburskiego Pałacu Zimowego.

1. Gregorio Guglielmi, Cztery Części Świata, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Działalność Guglielmiego przesunęła się widomymi śladami przez kilka miast włoskich, kilka niemieckich, przez Pragę, Nancy, Petersburg; odpryskami została rzucona również w inne strony, także do Warszawy i nad nią w swoim czasie, rzec można, zawisła. Tam były bliskie otwarcia się dla niego nowe pola pracy, stamtąd była przez pewien czas rządzona jego myśl i nie pozostała bezowocną w sztuce.

. Gregorio Guglielmi, Europa, szczegół z obrazu przedstawiającego Cztery Części Świata w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Nazwisko Gugliemiego przyniósł do Polski ruch artystyczny, falujący między dworem Stanisława Augusta a zagranicą. Najpierw spotyka się je w projekcie powołania artysty na profesora zamierzonej Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Wiadomo, że chęć utworzenia takiej uczelni zaprzątała króla. Świeżo wtedy znaczna część Europy uposażyła się w akademie sztuki. Pozyskały je: Genua (1751), Mantua (1752), Neapol (1755), Wenecja (1756), Parma (1757), Drezno (1764), Madryt (1752), Petersburg (1757). Dość więc wymienić te wydarzenia (zatrącające czasami modą i próżnością), przypomnieć ambicje Stanisława Augusta i zwrócić uwagę na rolę Bacciarellego, królewskiego doradcy, a w tym wypadku może nawet inspiratora, aby odrazu odczuć nastrój momentu.

Komukolwiek przynależy pierwszeństwo zamysłu utworzenia w Warszawie Akademii Sztuk Pięknych, kształtuje go na papierze pióro Bacciarellego. W osobowym ujęciu zagadnienia Guglielmi został przedstawiony jako kandydat na malarza historycznego w Akademii. Do grona nauczycielskiego mieli wejść sprowadzeni: Józef Roos (»Rosa«) i Józef (Jan?) Chrystian Brandt (»Brante«). Każdy z nich kwalifikował się na stanowisko profesora krajobrazu i mógł też swą specjalnością uzupełnić przewidywane opróżniające się miejsce po Pillemencie. Rozumiało się już samo przez się, że nadworny malarz królewski zajmie stanowisko kierownicze, a żonie jego przypadnie uczyć malarstwa miniaturowego. Raport Bacciarellego nie wymienia kandydatów na te etaty, ale przecież on sam był już przed kilku laty mianowany profesorem Akademii drezdeńskiej, a Bacciarellowa weszła do niej jako *agregée*. Malarza portretów w zapasie nazwisk nie miał.

Zaczynał od głównej siły Akademii: »...un peintre d'histoire, qui possède la composition, la correction du dessein, l'harmonie du colorit, qu'il sache peindre al fresco et à l'huile«.

3. Gregorio Guglielmi, Afryka, szczegół z obrazu przedstawiającego Cztery Części Świata w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Bacciarelli nie bez krytyki scharakteryzował wskazanego przez się profesora malarstwa historycznego.

»Je n'en connois pas de meilheur que le Sieur Guliellmi, cependant, j'avoüe à V.[otre] M.[ajesté] qu'il neglige quelquefois ses ouvrages, pour trop ambitionner la vitesse, un autre défaut, qu'il manque à la noblesse de physiognomie: supendent (!) il seroit aisé de remedier à ces deux inconveniants de la manière suivante.

Avant de commencer le grand ouvrage il faut bien reflechire l'arrangement du sujet qu'on veut represénter, ensuite lui ordonner de faire un Exquice en couleurs, faire des etudes d'après nature de chaque figure, pour la noblesse des têtes ou physiognomie, il faudroit consulter antique«[1].

Proponował zaangażować go na trzy lata, z pensją roczną 400 dukatów (o 100 dukatów wyższą od pensji innych profesorów), z mieszkaniem i opałem i z obowiązkiem kształcenia jednego lub dwóch uczniów[2]. Działo się to w r. 1766.

Po wnioskach Bacciarellego, wynikłych zdaje się z wymiany myśli między nim a królem, Akademia Sztuk Pięknych zatrzymała się jeszcze przez pewien czas w sferze marzeń króla i zaufanych osób, jak wskazują przygotowywane później przyczynki i memoriały o charakterze statutów organizacyjnych[3].

[1] Biblioteka Narodowa w Warszawie, rpis sygn.: Franc. F. XVIII, 2. (papiery po M. Bacciarellim: Doubles des Papiers qu'on a envoyes à Dresde au Comte Marcolini, nr 1, Projet etc...). — Tekst pisma Bacciarellego przedrukował Tatarkiewicz W., *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie za Stanisława Augusta* (Przegląd Historyczny XXIX, Warszawa 1915, s. 337—9 i w odb. [1916], s. 9—11). [2] Tamże. [3] Biblioteka Ks. Czartoryskich w Krakowie, rpis 782, s. 35: projekt do budżetu b. d., przedruk w Spraw. KHS VI, s. XXVIII, s. 37—61 i 63—5: »Projet« etc., podpisany ka-

4. Gregorio Guglielmi, Azja, szczegół z obrazu przedstawiającego Cztery Części Świata w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Lecz nic się nie stało według projektów. Nie przybyli na dwór proponowani przez Bacciarellego malarze. Nie został powołany Guglielmi. Bodaj czy wiedział, że Bacciarelli wprowadził jego nazwisko w swe kombinacje. Nie ma śladów, by się wówczas porozumiewali.

Drugim łącznikiem Gugliemiego z Polską jest akcja, wszczęta na rzecz jego i przezeń kontynuowana, celem powołania go przez króla Stanisława Augusta do namalowania plafonu. Sprawa ta, pełna ambicji i zabiegów ze strony malarza, snująca się przez dwa lata, da się odtworzyć w swym przebiegu najpierw z dochowanych pisanych wiadomości [1]. Osobami działającymi byli Bacciarelli i minister pełnomocny dworu sardyńskiego w Wiedniu, Ludwik hr. Canal. Król znajdował się jakby ze sceną i był informowany przez pośrednictwo Bacciarellego. Projekt wyzyskania talentu Guglielmiego dla Warszawy pozostał pomiędzy Bacciarellim i Canalem, jako wspólny w czasie ich wiedeńskiej znajomości. W jakim gmachu

ligraficznie literą M (mogącą też być uważaną za dwie litery A) i trzema krzyżykami; s. 67—75: »Projet« etc., bez podpisu (autor Michał Wandalin Mniszech), polski przekład, nie zupełnie wierny, podaje Rastawiecki E., *Słownik malarzów polskich* I, Warszawa 1850, s. 313—21. — Mańkowski T., *Galeria Stanisława Augusta*, Lwów 1932, s. 17.

[1] Biblioteka Narodowa w Warszawie, rpis Kol. autogr. nr 308 (arch. po Bacciarellim).

i wnętrzu architektonicznym upatrywano pole do występu — nie można wywnioskować z tych słów, którymi zawarł rzecz Canal, rozpoczynając akcję: »...il nostro progetto di farli dipingere quella gran sala in Varsavia«, (list z 4 II 1768). Protegowany przebywał wówczas w Augsburgu, mając z wiosną opuścić to miasto, w którym pozostawił po sobie znany plafon w domu Lieberta. Bezpośrednio przedtem dekorował królewski pałac w Turynie, polecony listami Canala.

W ciągu lutego wyjednał Bacciarelli u Stanisława Augusta zgodę na zwrócenie się do Guglielmiego o to, by tenże pokazał najpierw coś na próbę i wypowiedział żądania. Król mógł pamiętać malarza z osobistego poznania się z nim w Dreźnie w r. 1753 — o czym się

5. Gregorio Guglielmi, Ameryka, szczegół z obrazu przedstawiającego Cztery Części Świata w Muzeum Narodowym w Warszawie.

wie od Guglielmiego — jednak było rzeczą zwyczaju i przezorności wybadać wprzód, czy gustowi króla malarz odpowie. Żądanie nie było zrazu ustalone i artysta musiał się pytać przed wzięciem pędzla i zaimprowizowaniem czegoś, do jakiego celu ma służyć dana sala, czy jest sklepiona, czy płasko kryta, jak oświetlona i wysoka, z której strony wejście ma główne itd. Same otrzymane wymiary plafonu nie wystarczyły. Na pokaz zamierzał posłać *abbozzetto*, dzieło, które wykonał we fresku dla Fryderyka II. Dziełem tym był plafon w pałacu zbudowanym przez króla pruskiego w Berlinie dla brata, księcia Henryka. Znamy to malowidło jako sufitową dekorację auli Uniwersytetu Berlińskiego, gdyż wspomniany pałac stał się jego siedzibą od r. 1809. Ale plafon z powodu zniszczenia nie może dać pełnego pojęcia o pędzlu Guglielmiego.

Przeznaczywszy do posłania szkic, mający zalecić go ogólnie, wybiegł Guglielmi, jeszcze myślą w sferę tematów.

»...la Polonia stessa ci fornisce adesso una quantità di fatti istorici, che per la loro grandezza fanno l'ammirazione d'Europa; le nuove costituzioni del Regno formate a forza de più maturi consigli e che stabiliscono nella fortunata Republica la sospirata equalità, le nuove stabilite Accademie Militari e Civili, d'incoraggita agricultura, il commercio protetto, le scienze e le arti honorate e distincte, e la potente fedele Alleanza colla Gran Minerva del Nord« (list z 21 III 1768).

Roztoczony wachlarz tematów kuszących, pochlebnych, przeholowanych jest ciekawszy jeszcze o jednoczesne oświadczenie, że nie potrzeba przecie uciekać się aż do mitologii (»favolosa antiquità«). Czyż jednak z pomysłów malarza, które nie wszystkie trafiały do rzeczywistości, mógł król wybrać w tym czasie coś więcej, jak Założenie Szkoły Rycerskiej lub Alians z Katarzyną II. Nie wypowiadając życzeń co do wynagrodzenia, malarz wolał zdać się na wspaniałomyślność mecenasa i zaufać orędownictwu przyjaciół. Zależało mu bardzo na karecie i wyjednanie jej dla siebie polecał pamięci Bacciarellego szczególnie.

W ślad za zapowiedzią wysłał przez pośrednictwo swego protektora Canala pracę, która przedstawiała »una specie d'assamblea de i Dei«. Opis szczegółów wskazuje nie tylko, że był to szkic do plafonu w pałacu ks. Henryka pruskiego, ale że treść dzieła jest wiernym powtórzeniem treści szkicu.

> »Eccovi qui lo schizzo promessovi, il quale come vedete rappresenta una specie d'assemblea de i Dei, et il gruppo principale è Appollo colle Muse, il Carro del Sole coll'Aurora che lo precede, e vedesi al basso Plutone, che dagl'abbissi monta all'Empireo, nel più alto vedesi Giove, Giunone, Ebea lor figlia, e Ganimede, Mercurio poi torna con una buona risposta verso il sommo Giove, Ercole, Pallade, e qualche genio formano il gruppo più lontano. A dritto del Plafond v'è il gruppo di Marte colla fama accanto, e l'immortalità che lo corona, e piu al basso vedesi l'Orrore e la Stragge, come effetti inseparabili da quella supposta Deità. Dall'altra parte vedesi il gran Dio del mare con Tritoni, e delfini, e Galatea in distanza con altre ninfe, è giu di sotto vi sono 2. venti scapigliati. Voltando lo schizzo vi sono 2. gruppi l'uno rappresenta Venere, Cupido, Pan, et altre honorate bellezze. L'altro gruppo e quel con galant'homo di Vulcano, con i suoi ciclopi« (list z 22 III 1768).

Guglielmi miał też zamiar wysłać drugi szkic »le 4 parti del mondo«, namalowany również dla tegoż panującego. We wszystkim prosił o dyskrecję wobec przebywającego w Warszawie Belotta-Canaletta.

Szkic pierwszy utknął chwilowo w drodze, a zamiast drugiego namalował Guglielmi nowy i przydał mu jeszcze przeznaczenie podarku dla Bacciarellego, za który prosił o podobny upominek. Bardzo zależało mu, aby zdobyć zamówienie. Tu może były chęci uczepienia się u dworu na starsze lata, na dożywocie, a nie był cierpliwy. Skończył bowiem pracę w Augsburgu.

Obraz Muzeum Narodowego jest właśnie tym drugim szkicem. Powstał on w Augsburgu w kwietniu r. 1768. Artysta posłał go do Warszawy w stanie jeszcze nie osuszonym. Stał się własnością Bacciarellego, potem jego spadkobierców, z tą tradycją zawinął z czasem do zbiorów dra Antoniego Natansona, skąd drogą kupna od Zofii Natanson dostał się na obecne miejsce. Odnawiano go niejednokrotnie, po raz ostatni odświeżono w pracowni konserwatorskiej Muzeum Narodowego w r. 1936, przy czym po zdjęciu warstwy brudu wyszedł na jaw podpis artysty i data.

W gorączkowej niemal zabiegliwości, by się nie urwały nici zadzierżgniętego stosunku ze Stanisławem Augustem, wśród pochlebnych przymówek do przyjaciela, komplementów dla żony, a dymu kadzideł wobec króla, które się i później snują przez korespondencję, nie omieszkał Guglielmi podsunąć, co jako artysta miał na względzie malując ten obrazek, i czego się w nim trzeba dopatrywać.

> »...sò che il mio amatiss°. Bacciarelli non vorrà riguardare il positivo dettaglio, ma il tutto insieme, cioè la disposizione de gruppi, la macchia del chiaro, oscuro, il portam^to^ de panni e quel che più importa il tono del colorito, e l'aria, avendo procurato all'Africa le tinte più calde esprimerne il clima« (list z 30 IV 1768).

Przejęty niepokojem zarówno o skutek, jaki wywarło Zebranie bogów, jak i w ogóle o los płótna, o którym nie miał wiadomości czy dotarło, biorąc też pod uwagę możliwości niepomyśl-

nego dla siebie obrotu rzeczy przez polityczne wypadki chwili—»per causa de rumori Polonesi, que si leggono nelle gazzette«, co by go skłoniło do wyjazdu do Włoch, aby na skutek wezwania architekta Ferdynanda Fugi malować królewski pałac w Caserta, wysyła Guglielmi dla zademonstrowania Stanisławowi Augustowi trzecią kompozycję o tej treści, jaką wymalował zeszłego roku, zachęcony przez ks. Dołgorukiego, dla dworu petersburskiego, za co od cesarzowej Katarzyny II otrzymał 200 zecchinów. Obraz ten nazwał Minerwą Północy i chcąc, by również był królowi pokazany i by słyszeć o nim zdanie Bacciarellego, dołączył komentarz pt. »Breve spiegazione della grande Idea fatta da Guglielmi l'anno 1767 rappresentante il Gloriosissimo Regno di S. M. l'Imperatrice di tutta la Russia, sotto l'Emblema di Minerva del Nord«.

Z posłanych do Warszawy szkiców ten trzeci, próbny utwór Guglielmiego możemy poznać nie tylko z samego opisu malarza. Dochował się bowiem ów pierwszy egzemplarz Apoteozy Katarzyny II, malowany dla niej (fig. 10). Znajduje się on zapewne w dalszym ciągu w Starym Pałacu w Carskiem Siole (obecnie Gorodzie Puszkina). Przez pewien czas uchodził za dzieło Bacciarellego [1], od r. 1912 rozpoznano w nim prawdziwe autorstwo [2]. To, co powtórnie namalował Guglielmi, nie było dokładnym powtórzeniem pierwowzoru, jak wynika z niektórych ustępów »Spiegazione«.

Dzięki tak wytężonym staraniom mógł już Guglielmi myśleć o wyruszeniu do Warszawy, bo znalazł w liście Bacciarellego z 4 czerwca dokładny plan sali. Wprawdzie brakło mu jeszcze potrzebnych objaśnień, czy plafon tego wnętrza — które Guglielmi zaczął już w poprzednim liście określać wyrazem »galleria« — jest wklęsły, czy płaski, dostał jednak projekt treści malowideł ułożony przez Stanisława Augusta, a zachwyt Guglielmiego wyraził się pochlebnie: »si dottamente e si pittoreschamente formato e si puol dire veramte magnifico«.

Przedmiot zamierzonej dekoracji i towarzyszący jej teraz w koresponcencji termin »galleria« zdaje się już po imieniu wskazywać miejsce. Istniała w Zamku Ujazdowskim za czasów jego przebudowy przez Stanisława Augusta »Gallerie d'Apollon«; na to naprowadzają słowa jednego z listów króla [3] i z aktów restauracji [4] oraz opisy inwentarzowe. Powinna to być ówczesna pięciookienna sala pierwszego piętra od strony Wisły, w ryzalicie. Biorąc pod uwagę określenie Guglielmiego »vasta longhezza« (list z 21 III 1768), trudno nawet szukać gdzie indziej odpowiedniej do tego fresku sali, poza balową na Zamku, zresztą nie tak podłużną i jeszcze podówczas nie objętą programem przebudowy i dekoracji.

Czego żądał tym razem Stanisław August, dowiadujemy się pośrednio, ogólnie i *ex post*, gdyż pismo, które Guglielmi otrzymał, nie jest znane. Ale artysta niezwłocznie pośpieszył

[1] Wilczkowskij S. N., *Carske Seło* S.-Peterburg 1911, s. 86 i Wiltschkowski S. v., *Zarskoje Sselo*, Berlin 1911, s. 94. [2] Benois A., *Istorija żiwopisi* III, S.-Peterburg 1912, s. 369 (reprodukcja) i s. 371. P. Jan Żarnowski w Paryżu, b. kustosz Muzeum w Ermitażu w Petersburgu, udzielił mi łaskawie następujących informacyj o Apoteozie Katarzyny II: Płótno, 112—166 cm. Na lewo w rogu podpis G. G. 1767. Obraz był do r. 1922/23 w Carskim Siole w »Dużym Pałacu«. W r. 1923, był wystawiony w Ermitażu na Wystawie malarstwa włoskiego XVII i XVIII w. Kupił go Aleksander II w Warszawie w r. 1859 jako dzieło Marcella Bacciarellego. Pod tym nazwiskiem wpisano go do inwentarza tzw. »własnych obrazów« (pod nrem 689). Wystawiony był w r. 1905 (jako Bacciarelli) na Historycznej Wystawie portretów rosyjskich w Pałacu Taurydzkim w Petersburgu (nr 571). [3] Biblioteka Ks. Czartoryskich w Krakowie, rpis nr 676: Corresp. de Sa Majesté avec le C. Moszyński 1764—86, s. 145 (»...l'escalier qui est auprès de l'Appartement Chinois la communication de la Gallerie d'Apollon avec cet appartement...«, — list Stanisława Augusta, bez daty). [4] Archiwum Główne w Warszawie, Zbiór Popielów nr 230 (187): Batiments et Jardins ad 1777, k. 17: K. Schmidt do M-me Geoffrin 14 I 1767 («...On demande pour la Gallerie du Chateau d'Ujazdów...«); k. 35: Specyfikacya robot różnych przy Fabryce JKMci P. N. M. Ujazdowskiey, 1 X—31 XII 1771 punkt 1 i 7 (»..Sklepienie pod Galeryą na Fundament dla Statuy Apollina., ...Malarze malowali Apollina na Model do Galeryi«).

z odpowiedzią, spisał swe uwagi mające udoskonalić dekorację i uczynić ją łatwiej wykonalną, nazwawszy je:

REFLEXIONS SUR L'IDEE GENERALE DU PLAFOND DE LA GALLERIE ROYALE DE VARSOVIE SUR LA QUELLE GUGLIELMI DOIT REGLIER SES ESQUISSES.

Rien de plus beau, rien de plus superbe que l'Idee projettée. La fondation de Troye sous La protection d'Appollon est quelque chose de bien Magnifique, et de grand. Bien moin que Le comencement de La Cariere du Soleil par Le Zodiaque, et La fin de cette même Cariere ou ce dieux est bercé dans Les bracces de La belle Amphitrite entourée par ses Ninfes, etc. Et Les quatres Parties du Monde, et Les quatres Saisonnes destinés pour Les espaces qui restent entre Les trois grands Tableaux, font un tout Charmant, dont La relation admirable qui regne avec Le Soujet principale Marque assai bien La prudence admirable, Le gout, et L'erudition du grand Genie qui en a formée L'idée, Et comme L'on Supose que Le Peintre aura La Liberté Necessaire pour donner L'essor à Son imagination de restraindre, ou d'emplifier quelqu'Objet, on Ne doute point que Le total de cette Composition reussira quelque chose de frappant et de Novaux. ....[1] fois que Le Genie borné de L'Artiste puisse repondre aux flatcuces esperences qu'on s'est formé de Sa Mediocre Abilité, quoique il faira bien ses efforts pour tacher de Meriter La gratieuse Approbation de Sa Majesté. À present L'on prend La Liberté d'exposer respectuesement Les reflexions qu'on a fait en particulier sur Le sujet du Milieu.

Comme L'on souhete dans ce piesse une riche Composition pratiquée tout all'entour consistant en une foulle de Monde qui s'agite, et travaille à L'erection des Murailles, des Fares, des Fortifications, des Palais, et de Temples, avec tout autres Edifices Convênable à une si Superbe Ville Naissante, on espere qu'il Saira permis à L'Artiste d'y placer encor Le fameux Teucrus, ou soit Dardanus fondateur de Troye avec une suite digne de ce grand Prince. Par Là on prendra occasion de former un superbe Gruppe qui Nobilitera toute La grande Composition, et Moyenant divers Ingegneurs et autres officiers presidants aux Ouvrers, L'on Saira à portée d'interrompre Artistement tout Le choquant qui pouroit donner à oeil La Vue de tantes des pouvres Gens qui travaillent au Milieu d'une riche Gallerie, d'autant plus que La Composition de deux Tableaux Lateraux etant fort riches, et Pittoresques. Il faut encherir encor dans ce Lui du Milieu en objets, ou Moin egalement Nobles, et Poetiques. C'est dans cette Vue Méme, que Le centre du plafond doit etre La Partie plus respectable, et La plus decorée, et L'on a tres bien imaginer d'y placer Appolon dans Son disque rayonant comé premier Protecteur des Troyens, Mais à fin que ce dieu Celebre Soyet dans Son plus grand eclat, et pour eviter Le vide qui en resulteroit d'une Seule Figure. L'on croit qu'il Sairoit bon d'y ajuter encor Cibele, Venus, Pallas, et Veste et Moyenant quoi Non Solement on y introduiroit des belles Fammes, dont autrement ce Tableau du Mileiu en Soiroit depourvù. Mais ce Sairoit encor Selon L'istoire. Nous assurant Strabon, Dionysius d'Alicarnasse, et autres Auteurs, outre ce qu'on trouve dans Homere et dans Virgile, que toutes Les sudites Déesses avoyent des Temples, et des Sacrifices par La Main de Leura Sacerdotes respectifs, et furent toujours propices aux Troyens. De La sort Le plus beau coup d'oeil Sairà au Centre, comm il est Necessaire en des Ouvrages de cette importance.

On tacherà encor de gagner quelque pied de place en faveur de La piesse du Milieu Sur Les deux Lateraux. Mais il Saroit à Souheter de pouvoir se passer de ces fatals Cartouches F. E. qui embarassent fort et Même defigurent La deux buts du Plafond.

En avansant L'esquisse peut etre qu'on aurà besoin de quelqu'autre eclaireissement encore, c'est pour celà qu'il est bon quand un Peintre peut Voir, et examiner La place avant de former Ses esquisses. Il est aussi Neccessaire de Savoir si Le platfond est en Voute, ou tout plat, Car du plan envoyer on n'en peut pas s'en assurer.

Guglielmi penetrèr du plus profond respect expose tres humblement Les sudites reflexions pour Zele du bon Service de Sa Majesté dont Les Lumières, La Sagesse, et La Volonté, Serviront de regle à L'Artiste pour exequter avec La plus parfaite Soummission Ses ordres Souvrains.

[1] Jeden wyraz nieczytelny.

Z tego da się zrekonstruować treść zamówienia, jak następuje: środkowy człon dekoracji — Założenie Troi pod protekcją Apollina; z dwóch stron, jako ciąg dalszy dedykacji sali temu bóstwu — Wyjazd słońca (Apollina) na nieboskłon i Zjazd jego z firmamentu, by spocząć w ramionach Amfitryty. To jako trzy główne obrazy, a jako wypełnienie wolnych między tymi przestrzeni — Cztery Części Świata i Cztery Pory Roku.

Stopniowo odkrywamy, że boczne sceny apolińskie były owalne i takiż kształt otrzymał obraz środkowy. Ogromna płaszczyzna plafonu rozpadała się w architektonicznym schemacie na jedenaście pól. Po dwóch jego wąskich bokach znajdowały się w planie dwa kartusze, które wadziły Guglielmiemu w rozwinięciu kompozycji, i prosił o ich usunięcie.

Plafony Guglielmiego to jednolite, rozlegle zamalowywane płaszczyzny, nie rozdrabniane podziałem architektonicznym. Ale godził się na taką pracę, tylko proponował, by w głównym obrazie pomysłu, który znamionują »podziwu godną roztropność, gust i erudycja wielkiego geniuszu«, wzbogacić grupy. Argumentował wewnętrzną potrzebą strukturalną i dekoratorską oraz koniecznością zrównoważenia tego obrazu z obydwoma sąsiednimi, samymi w sobie dzięki fabule bogatymi i malowniczymi. By uniknąć pustki obok Apollina, wyosobnionego na niebie na tle słonecznego dysku, chciał mu dodać orszak bogiń: Cybelę, Wenus, Minerwę i Westę, wprowadzając tym samym piękne kobiety, których inaczej obraz centralny byłby pozbawiony. Powoływał się i na względy historyczne, gdyż Strabo, Dionysios z Halikarnasu i inni autorowie, poza tym, co się znajduje u Homera i Wirgiliusza, zapewniają, że powyższe bóstwa były czczone w Troi i były zawsze przychylne jej mieszkańcom. Odstąpił jednak później od zamiaru otoczenia Apollina postaciami kobiecymi.

Uwagi powyższe pochodzą z lipca 1768, z Augsburga. Następuje po nich realizatorski program malarza. Guglielmi chciał w połowie września, po wykończeniu zaczętego *bozzetto* zjechać do Warszawy, przyłożyć na miejscu rękę do kartonów naturalnej wielkości, ukończyć je w zimie (u boku kochanego Bacciarellego), a w kwietniu następnego roku zacząć malowanie *à fresco*. Tymczasem zaś Minerwa Północy miała podbić Bacciarellego i króla. Mniemał, że przyjaciel już zobaczył ten obraz, pokazało się jednak z dalszej korespondencji, że nie został on jeszcze podług zlecenia wysłany, bo w liście następnym z września jest znowu o nim mowa, jako o mającym dopiero nadejść do Warszawy.

Z aprobatą króla na rozbudowę kompozycji (podług »Riflessioni«), mimo zdaje się niepełnych danych co do architektonicznego podłoża przyszłego fresku i bez dojścia do porozumienia w sprawie terminu przyjazdu i wynagrodzenia, bo w to nie chciano się na razie wdawać w Warszawie, myślał i pracował Guglielmi w ciągu lata nad szkicami i dwa z nich wykonał. Ale nie pośpieszył się z ich wysyłką, tylko sporządził bardzo szczegółowy opis ich, zatytułowany: »Description abbregée des esquisses faits par Guglielmi pour la Gallerie Royale de Varsovie et concernant Le grand Ouvale du Milieu, et un des Lateraux« i dołączył go do wspomnianego listu wrześniowego. Król bowiem zlecił poczekać do spokojniejszej chwili. Roztropnie widać było nie ryzykować posyłania obrazów do kraju, gdzie właśnie wszczęły się nie tajne dla zagranicy krwawe bunty i ruchy zbrojne i gdzie dla malarza stali się klęską, niwecząc mu plany, ci, co przeciw królowi stanęli, »maladettissimi confederati«.

Pomimo niemiłego Guglielmiemu obrotu rzeczy nie zniechęcił się do dzieła także w dalszym ciągu. Zgodnie z już wyrażonym zamiarem udał się do Paryża i tu wykonał trzeci szkic: Początek drogi słońca (»il principio della Carriera del Sole«). Nie omieszkał się pochwalić doznanym tam zaszczytnym przyjęciem i uznaniem dla owego szkicu, z powodu którego najwięksi miejscowi malarze chcieli go pono uczcić rangą akademika »di merito«. Z Paryża

6. Gregorio Guglielmi, Alegoria Wydziału Teologicznego, szczegół dekoracji auli dawnego Uniwersytetu, dziś Akademii Umiejętności we Wiedniu.

Fot. Österreichische Lichtbildstelle w Wiedniu.

dopytywał się w dalszym ciągu o Minerwę del Nord, nawracał do sprawy plafonu i ewentualnego przyjazdu do Polski, prosząc w razie nieaktualności sprawy o zwrot szkiców. Tamże niemniej oczekiwał rozchmurzenia się polskich horyzontów, zapowiadał powrotne udanie się do Augsburga, a potem wyjazd na stałe do Italii, oświadczając jednak usłużnie gotowość zmiany zamiaru na każde skinienie — »per venire à servire questo gran Principe et per abbraciar il mio Caro Amico«.

Tymczasem nadeszła wiadomość, że króla zadowoliły poznane przez opisy szkice, że podobała się »Minerva del Nord«. W Guglielmiego wstąpiła ożywcza nadzieja pracy. Zaznaczył on zaraz, że brak mu do kompletu dekoracji tylko czterech alegorycznych przedstawień. Byłby je już wykonał, gdyby mu nie zabierało czasu życie towarzyskie »li pranzi, le cene continue, le visite, le complimenti, le stordimento continuo«. Pobyt bowiem w Paryżu był zapoznawczy i przyjemnościowy. W kilku ustępach dwóch paryskich listów nawet podaje trochę ciekawych szczegółów o artystach francuskich i sztuce, — lecz to pomijam, jako nie wiążące się bezpośrednio z dziejami niedoszłej roli malarza w Polsce.

Właściwie są one już zakończone, przybył do nich tylko epilog w postaci listu Guglielmiego po blisko czterech latach. Mimo że po stronie Guglielmiego rzecz posunęła się naprzód

7. Gregorio Guglielmi, Alegoria Wydziału Prawa, szczegół dekoracji auli dawnego Uniwersytetu, dziś Akademii Umiejętności w Wiedniu. *Fot. Österreichische Lichtbildstelle w Wiedniu.*

o jeszcze cztery szkice, po stronie króla zdaje się trwał zastój. Urwanie się w r. 1769 korespondencji na ten temat można łatwo wytłumaczyć dalszymi wstrząsami kraju, dostatecznie nie sprzyjającymi upiększaniu królewskich przybytków.

Sprawa plafonu, dawszy w ten sposób znak życia o sobie, zaczęła odtąd gasnąć. Miłe z Warszawy słowa nie były dla Guglielmiego długotrwałą zachętą do wyczekiwania zamówienia i do układania sobie przyszłości przy polskim monarsze-kliencie. Wykonał wprawdzie dalsze cztery szkice, ale potem odwrócił uwagę od Polski, która, targana wypadkami poprzedzającymi pierwszy rozbiór, nie mogła przez następne lata wiele obiecywać artystom z zewnątrz. We wrześniu 1772 przeniósł się z Rzymu do Petersburga i stąd odezwał się w styczniu 1773, już jako »pittore di Sua Majestà l'Imperatrice«.

Ten list jest epilogiem w dziejach niedoszłego do skutku plafonu, chociaż stanowił wyraźną próbę nawiązania interesów artystycznych ze Stanisławem Augustem i był środkiem wybadania, czy przecież nie dojdzie do malowania »galerii«. Dlatego, po czułych grzecznościach przyjacielskich do Bacciarellego, po rozrzewnieniu się nad nieszczęściami króla i jego dobrocią (»angelico Rè«), zaczął od oznajmienia, że ma zabranych ze sobą siedem szkiców. Myślał więc o ich wykonywaniu. Co przedstawiają cztery nowe sztuki nie podał, lecz nie mógł

8. Gregorio Guglielmi, Alegoria Wydziału Lekarskiego, szczegół dekoracji auli dawnego Uniwersytetu, dziś Akademii Umiejętności w Wiedniu. *Fot. Österreichische Lichtbildstelle w Wiedniu.*

się powstrzymać od napomknięcia o środkowym owalu: »Fondazione di Troia«. Znamienna rzecz, że Guglielmi uważał dalej za możliwe zainteresowywanie króla swą nową pracą: Spaleniem przez Rosjan floty tureckiej w zwycięskiej bitwie morskiej.

Jak świadczy dalszy ciąg pisma, Guglielmi ugruntowywał sobie z powodzeniem stanowisko u dworu petersburskiego. Dano mu do wykonania wielki plafon, zaczął malować portret carowej. Ale pomimo płonnych dotychczas zabiegów około warszawskiego plafonu, którego mu było żal, pragnął, by Bacciarelli pokazał kiedyś królowi owe wszystkie przygotowane studia i zamyślał wówczas sam do króla napisać. Na razie zażądał zwrotu szkiców Minerwy i Uczty bogów, które od czterech lat znajdowały się w Warszawie.

Jakby na ostateczne pożegnanie list ten Guglielmiego stał się wylewniejszy od poprzednich. Zawarł wyszukany komplement dla Bacciarellowej i ponowioną prośbę do przyjaciela o jakąś malarską pamiątkę, tym razem pracę portretową, Widać, że jedynie ze słyszenia wiedział o jego ówczesnej twórczości i ciekaw był podnoszonej przez różne osoby zalety jego utworów: »il grand gusto ne drappi ricchi«. Prosił też o wizerunek króla.

Ruchliwy i towarzyski, zdążył w Petersburgu poznajomić się z arcybiskupem połockim Jazonem Smogorzewskim i starostą (»de Rebourg«) Kazimierzem Platerem [1]. Pierwszy miał

[1] Kazimierz Plater, starosta dynaburski, w tym czasie bawił w Petersburgu,

9. Gregorio Guglielmi, Alegoria Wydziału Filozoficznego, szczegół dekoracji auli dawnego Uniwersytetu, dziś Akademii Umiejętności w Wiedniu. *Fot. Österreichische Lichtbildstelle w Wiedniu.*

być zrazu pośrednikiem w przewiezieniu listu, jednak tylko się doń dopisał po włosku; pismo doręczył Bacciarellemu drugi.

Po roku i miesiącu Guglielmi już nie żył. Zmarł w Petersburgu równocześnie z towarzyszem pracy, malarzem de Derichsem i tegoż żoną — śmiercią o niewyjaśnionej przyczynie.

Nie wydobył artysta decyzji od Stanisława Augusta. Na próżno tyle sobie roił o dostaniu się do Warszawy w celu wyciągnięcia korzyści z miłośnictwa sztuki króla polskiego. Co prawda, przeszkody ścieliły się nie tylko od strony zamówieniodawczej: przecież szkiców król nie oglądał — nie dotarły one nigdy do Warszawy. Poważniejszymi jednak powodami rozwiania się pertraktacyj mógł być niepomyślny obrót restauracji zamku i mus zaprzestania wkładów z powodu nietrwałości robót; mogło też być osobiste zubożenie króla po utracie części dóbr, odciętych zaborem austriackim, — nie mówiąc już o dalej sięgających klęskach krajowych.

W nekrologu poświęconym Guglielmiemu w Neue Bibliothek der Schönen Künste — które to czasopismo już w r. 1770 zamieściło obszerną wiadomość o nim[1] — podano, że wykonał on w Warszawie różne plafony (Deckenstücke) i wielki obraz Zwycięstwo Rosjan nad

[1] *Leben des Herrn Gregor Guglielmi, Mitgleid der Akademie in Rom* (Neue Bibliothek der Schönen Wissenschaften und der Freyen Künste X 1, Leipzig 1770, s. 363—6 (w dziale: Vermischte Nachrichten).

10. Gregorio Guglielmi, Minerwa Północy, obraz w Gorodzie Puszkina (dawny Stary Pałac w Carskim Siole).

Turkami pod Chocimem i Spalenie floty tureckiej [1]. Błąd jest oczywisty. Wytłumaczyć go zaś łatwo mętnym rozgłosem o podjętej pracy dla Stanisława Augusta i dochowaniem się w domu artysty szkiców niedoszłego do skutku warszawskiego plafonu.

Przyjaciołom Guglielmiego, rzeźbiarzowi Falconetowi i malarzowi Groothowi, nadwornym artystom Katarzyny II, przypadło ocenić znalezione po nim prace, Falconetowi zaś zlecono przedstawić je carowej do zakupu. Poza pierwszą pozycją dokonanego szacunku, która opiewała: »La victoire du Nister (Zwycięstwo Rosjan nad Turkami nad Dniestrem, prawdopodobnie to, co w Neue Bibliothek wymieniono jako Zwycięstwo Rosjan pod Chocimem pod wodzą ks. Golicyna w r. 1769) R. 400«, — były to właśnie same szkice do plafonu warszawskiego: »Un lever du soleil, esquisse peinte, 25 R., Un coucher de soleil, esquisse peinte, 25, La fondation de la ville de Troie, esquisse peinte, 50, Les quatres parties du monde, 4 esquisses peintes, 40«.

Założenie Troi darowała Katarzyna II Falconetowi, on sam zaś przymówił się o Wschód i Zachód Słońca [2]. Wszystkie trzy obrazy znajdowały się u niego do śmierci. Z innymi przezeń zgromadzonymi dziełami sztuki przeszły na synową, rzeźbiarkę Collot-Falconet, a potem na tejże córkę Marię, zamężną za baronem Stanisławem de Jankowitz, która szeregiem obrazów, w ich liczbie szkicami Guglielmiego, obdarowała w r. 1866 Muzeum Sztuk Pięknych w Nancy [3]. Dzięki »Description« Guglielmiego i jego korespondencji z Bacciarellim przybywa nie tylko właściwa intrepretacja środkowego obrazu — wcześnie bowiem zapomniano o istotnej treści jego, aż ją wydobył Réau [4] —, lecz i zrozumienie genezy tej trójcy dekoratorskich świetnych płócien.

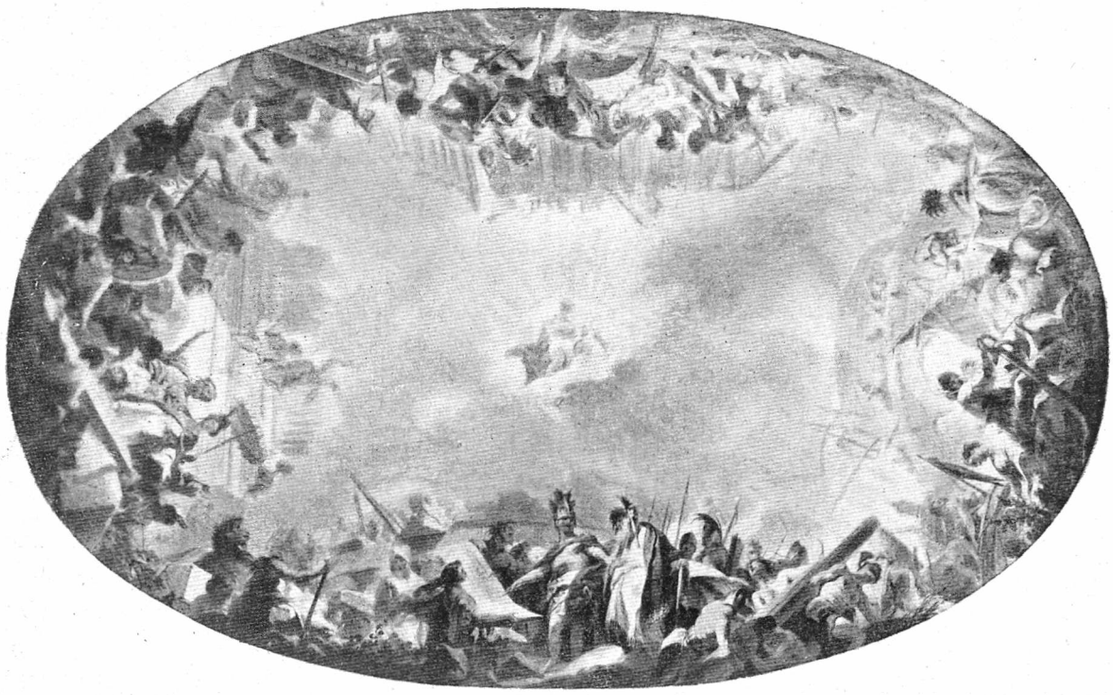
Z przewidzianych do plafonu jedenastu szkiców, z wykonanych siedmiu, trzy zachowane w Muzeum nanseańskim stanowią znaczny przyczynek do uzmysłowienia sobie tego, co król chciał mieć wyrażone pędzlem i jak artysta oblekał jego myśl w kształty. Temat był niezwyczajny i nawet daje powód do zdziwienia. Wybierając z mitologii na patrona sali wysokie bóstwo sztuk, podsuwając aluzje do siebie jako do narzędzia tego bóstwa, czyż nie mógł Stanisław August, chcąc być czczonym pod postacią budowniczego, tj. organizatora państwa na swój sposób, sięgnąć do dziejów innego starożytnego grodu, niż tego, o którym wie, że upadnie w walce i zaginie? Rzadko kiedy niewiara króla w siebie i w naród miała się udokumentować tak szczerze i monumentalnie, jak w tym wyszukanym przezeń wątku do fresku: w Apoteozie Troi. To zresztą odpowiadało melodramatycznym nastrojom królewskiego patriotyzmu.

Dla artysty włoskiego otworzyło się jednakże świetne pole popisu. Na cząstkach niedoszłego do ostatecznej formy dzieła wyraził się charakter jego sztuki. Szczególnie wiele cech wnosi obraz środkowy.

Obraz środkowy (fig. 11) ma kształt owalu lekko spłaszczonego, w którym kompozycja wyrasta w czterech grupach z obwodu i akcentuje geometryczny środek płaszczyzny. Rozłożenie tłumu figur i wydobycie głębi nieba zostało na każdej osi wsparte w zmyślny sposób motywem architektonicznym. Czterokroć inny (odpowiednio do treści), ukazany w drugim planie, bledszy od mocnej w tonach wysuniętej przezeń grupy, — tworzy on krystalizacyjny pion dla każdej z nich i jakby filar dla wysklepionej głębi nad głowami.

[1] Neue Bibliothek der Schönen Wissenschaften und der Freyen Künste XV 2, Leipzig 1774, s. 324 (Vermischte Nachrichten). [2] *Correspondence de Falconet avec Catherine II, 1767—78*, publiée par L. Réau (Bibl. de l'Inst. Français de Petrograd VII, Paris 1921, s. 194). [3] *Musée de Nancy. Tableaux, dessins, statues, objets d'art. Catalogue descriptif et annoté*, Nancy 1909, s. VII, 25—7; Réau L., *E.-M. Falconet* I, Paris 1922, s. 116—9, 393. [4] Réau, *Correspondance* itd., s. 194, przyp. 1.

Najpierw świątynia okrągła, o doryckim porządku, zatopiona kopułą w obłokach, tam już ukształtowana niżej jeszcze wykończana. Przed nią główna scena: mityczny założyciel Troi, rycerski Dardanus porozumiewa się z architektem przedstawiającym plan i z sędziwym dostojnikiem w błękitnym płaszczu. Tuż obok ruch pracy, niemal napierający na nich. Po



11. Gregorio Guglielmi, Założenie Troi, obraz w Muzeum Sztuk Pięknych w Nancy.

prawej stronie dźwiganie belki, po lewej — przywóz kamieni, tam w dali wierzchowce przybybyłych, tu juczny wielbłąd.

Wytyczną po lewej stronie owalu jest para ustawionych na cokole potężnych żłobionych kolumn, jeszcze w dalszym ciągu obrabianych. Widać tylko ich część dolną. W blasku padającego na cokół słońca przystanęła zwiedzająca plac budowy dostojna kobieta z murzynkiem trzymającym nad nią parasol i z brodatym przewodnikiem. Niezwykłej wielkości blok marmuru, zawalający sobą miejsce pod tą grupą, ciężka belka, wózek z nałożonym ogromnym kamieniem (do fundamentów), woźnica i mozolący się robotnicy są motywami uderzającymi w oczy w dalszym rozglądzie.

Strona przeciwległa stronie z Dardanusem ma w tle rozsiadły pałacowy budynek o kolumnowych ścianach podprowadzonych pod gzyms. Na ziemi na pierwszym planie olbrzymi kapitel skupia przy sobie kilku robotników, mających go dźwigać. Do nich podjeżdża kłusem jeździec-rozkazodawca, przystrojony z rycerska jak Dardanus. Po prawej stronie na pierwszym planie wre robota kamieniarsko-rzeźbiarska, po lewej odpoczywa kobieta z dzieckiem.

Motywem architektonicznym czwartej części dekoracji jest krągła wieżyca o arkadowanej podbudowie, cała dopiero w zaczątku, z pomostem do wchodzenia, ożywiona ruchem pracujących. W głębi z lewej strony żagle i maszty, bliżej przód galery, na przedzie natłok

kilku postaci i zwierzęta juczne — wszystko razem pojęte jako obraz życia portu. Ton grupie nadaje siedząca na przedzie męska postać, odziana niebiesko, z dłonią położoną na kotwicy.

W obrazie tym zarysowują się wyraziście dwie pary scen — dwie dłuższe, dwie krótsze, które by po przeniesieniu szkicu na plafon, w oddaleniu od oka i w skutek właściwości perspektywicznych i kolorystycznych kompozycji zlały się z sobą łagodniej i podsklepiły środek, któremu są podporządkowane. W tym miejscu na niebie, w odpowiednio równej odległości od przedstawionych rzeczy, tj. na skrzyżowaniu osi owalu, umieszczony został Apollo, estetyczny zwornik malowidła. Patron Troi siedzi na chmurach z lutnią w rękach, mając za sobą jako tło dysk słońca, rozświetlający niebo blaskami, tak kolorystycznie ważnymi w dziele, — żółtymi i pomarańczowymi. Z natury nadanej mu pozy wiąże się Apollo optycznie tylko ze sceną pierwszą. Postać jego nie mogła z natury rzeczy związać się jednakowo ze wszystkimi czterema scenami; jego poza jest optycznie uzgodniona ze sceną pierwszą.

Kompozycje: Apollo wyjeżdżający na rydwanie (fig. 12) i Apollo kończący bieg dnia (fig. 13) podają swą treść do oglądania od jednej strony. Budowa ich ciągnie się wzdłuż owalów. Obydwie są złożone z wielu postaci i są w ikonograficznej motywacji dość swobodne.

I: Apollo siedzi na rydwanie trzymając lejce. Na przednim brzegu rydwanu przysiadła się uskrzydlona boginka, jakby pomagając w powożeniu. Koni dostrzega się tylko parę, są rozpędzone (towarzyszą im, lecąc, dwa igrające putta). Przy nich igrają dwa amorki i bujają cztery boginki (Hory), ująwszy się za ręce, za nimi u boku zaprzęgu unosi się na skrzydłach starzec Chronos, a po przeciwnej stronie wychyla się młodzieniec. Za oparciem rydwanu fruwają amorki z girlandami, wyżej leci jeden z lutnią Apollina. Wyprzedza go szybująca na chmurze Aurora (z kwiatem w ręku). Ze skrawka przestrzeni (u dołu po lewej stronie) pogrążonej w mrokach wyłania się postać Nocy, olśnionej blaskiem dnia, z sową, swym atrybutem. Jest ona kompozycyjnym odpowiednikiem Jutrzenki, wespół wytyczając umyślną w tym miejscu oś.

II: Apollo zstępuje do nimfy Amfitryty (żony Neptuna, córki Okeanosa), która zwraca się doń zapraszająco, siedząc z towarzyszką na olbrzymiej muszli, posuwanej rękoma trytonów, wynurzających się z wody. Orszak jej z tyłu tworzą amorki, siedząc lub bujając i wieńcząc dziwnego kształtu konchę. Jeden śpieszy środkiem przestworu z kołczanem. Z przeciwka u dołu cztery nimfy igrają w wodzie, piąta poi konie wyprzężone. Na niebie w górze ukazuje się Diana na tle kręgu księżyca, przy niej (na lewo) ściemniałe niebo z zarysowującym się zodiakiem. Jak w ściennym zwykłym obrazie, obciążony jest dół kompozycji, przy czym ugrupowanie nimf przystosowuje się do łuku owalu. Góra ma więcej wolnej przestrzeni, akcentem w tym miejscu jest dysk Diany, jakby spięcie łańcucha agrafą.

»Tutte le malizie dell'arte« — fortele owe akademickie, przyswojone od barokistów, a może też nowe, własne, przyczyniły się do przezwyciężenia trudności, które wnosił niepodatny do plafonowego traktowania temat »Fondazione di Troia« i poszczególne postulaty przedstawienia *del sotto in su*. Podnosił je artysta nie bez słusznej zarozumiałości, powoływał się na poklask Paryża i Włoch, będąc szczególnie dumny z *pezzo di mezzo*. Analiza szczegółów wykazuje, ile rozwagi, ile rutyny plafonisty włożył Guglielmi we wszystkie te utwory. Dobór motywów, wyrazów, ruchów, urozmaicenie opowiadania, *pars pro toto*, kontrasty, balansowanie mas, zestawianie barw, światłocieniowe wyrafinowania — umiejętnie i doskonale zabezpieczają od nudy, nieraz udzielającej się z kompozycyj o tak wielkiej podziałce i obfitej treści. Guglielmi jest zwięzły, w miarę poważny i lekki, stale wytworny. W tym to duchu zarówno dopraszał się o możność rozbudowy i wzbogacenia tematu Troi, jak i powściągnięcia czynników estetycznie nie pożądanych. Bał się, że mogą razić w samym środku wspaniałej sali — robotnicy,

widoczni na tylu miejscach budowy, jak mury, latarnia morska, obwarowania, pałace, świątynie, jeśliby nie zostały wprowadzone inne grupy, które uszlachetnią kompozycję. Wyszukiwał motywy dynamiki i spokoju, stąd takie wstawki, jak oporny ciężarem kapitel, pędzący

12. Gregorio Guglielmi, Wschód słońca, obraz w Muzeum Sztuk Pięknych w Nancy.

konno »officier« i leżąca kobieta z dzieckiem oraz, w tymże samym obrazie, dla przesłony ruchu w pewnych miejscach, — tumany pyłu, wytłumaczalne na budowlanej fabryce.

Lecz nie zawsze prawdziwością faktu uzasadniał sobie powziętą malarską myśl. W Minerwie Północy nie dał się nakłonić do poprowadzenia przepisowej wstęgi orderowej o kolorze niebieskim, bo inna, czerwona, była mu właśnie potrzebna w zespole barw (»il fatto è che quella sbarra rossa sul petto della Minerva mi faceva un miglior effeto, e più colpo d'occhio)«. Łatwo wywnioskować ze słów: »il comporre il colorito, il porta[ment]° de' panni et il tinteggiar dell'aria«, jakie zadania malarza dekoracyjnego mieścił wśród zadań naczelnych, nie w samym tylko szkicu do swego fresku berlińskiego, do którego się odnoszą owe słowa. Jakiego w ogóle pragnął ustosunkowania się do swych prac, tłumaczy to również dość znamienne zdanie, wyżej przytoczone przy szkicu do Czterech Części Świata.

Był przede wszystkim plafonistą, któremu przy okolicznościowym podjęciu się portretu Katarzyny II nasunęło się pod pióro wyznanie: »desiderarei d'avere l'abilità et il gusto di Rubens, ò di Wandick«, — lecz dało mu to sposobność przeciwstawienia pracy portre-

cisty, utrwalającej szczegóły troskliwie kopiowane z natury (»i dettagli d'un velluto, e di merletti«) — swej specjalności głównej, odrębnej i z czego innego ważnej. ...»Noi altri pittori d'histoire, e di Gallerie siamo troppo libertini col nostro pennello più avvezzo à formar gruppi

13. Gregorio Guglielmi, Zachód słońca, obraz w Muzeum Sztuk Pięknych w Nancy.

e masse grandi«... Uznawał poniekąd wyższość działu malarstwa, który uprawiał i w którym celował. Rozpatrzenie się w stosunkach artystycznych w Paryżu wzmocniło jego samopoczucie.

> »Per dirvi qualque cosa delle arti, persuadetevi, che un solo vero Pittore d'Istoria non vè, che in paesi, marine, animali, battaglie, fiori, e fichi, vi son de buoni artisti, e Vernet tiene il primo luogo ben meritam[en]te, mà per un bel quadro di 3 figure si stà male, ma male assai, e peggio che in Italia«.

Skądinąd, z pośredniego przekazu wiadomo, że wynosił się też ponad artystów niemieckich (»er redet vom Mengs als einem dummen Jungen, und lächelt, dass so ein Mensch als Rode malen will«) [1]. Krytyka niemiecka była dla niego w Dreźnie surowa, bo wychodziła z kół klasycyzujących, w Augsburgu i Wiedniu cieszył się powodzeniem.

[1] Torkel Baden, *Briefe über die Kunst von und an Chr. L. v. Hagedorn*, Leipzig 1797, s. 263; Hagedorn C. L., *Lettres à un amateur de la peinture avec des eclaircissements...*, Dresde 1755, s. 38; Heinecken C. H. v., *Neue Nachrichten von Künstlern u. Kunstsachen*, Dresden u. Leipzig 1786, I, s. 50, II, s. XXIV.

Miał dużo podstaw do dumy ze swej specjalności malarskiej. Hrabia Canal w swym listowym wystąpieniu o zatrudnienie Guglielmiego w Warszawie pisał: »non so che presentemenete vi sia frescante in Italia suo pari sia per l'invenzione il disegno, ed il brillante del colorito«. Pochwała to wielka, jeśli Canal świadomie wyłączał żyjącego Tiepola, bądź z powodu wieku, bądź dlatego, że zeszedł z widowni Włoch, przebywając podówczas w Madrycie. W istocie Guglielmi posiadał wysoką kulturę dekoratorstwa wnętrz architektonicznych. Na ich wyżynach czuł się panem. Tam dawał pełny upust »impetom swej brawury« (słowa Canala).

Zewnątrz grupy architektów, rzeźbiarzy i malarzy, zatrudnianych przez Stanisława Augusta stale lub okolicznościowo, można się dopatrzyć kręgu artystów, usiłujących samorzutnie wejść z nim w stosunki. Z różnych odległych punktów Europy dochodziły zgłoszenia. Rzadko wypada żałować, że oferent otrzymał odmowną odpowiedź. Jeżeli czego szkoda, to tylko bezskuteczności takiej inicjatywy, która wychodziła od króla, i kiedy chodziło o pozyskanie dzieła artystów tak wybitnych, jak np. Boucher lub Canova. Ale to zjawisko, nic nie przynoszące krajowi, jest miernikiem znawstwa i miłośnictwa sztuki przez Stanisława Augusta, z drugiej zaś strony dowodem rozgłosu o tym miłośnictwie.

Do artystów zapuszczających z dalekich widnokręgów interesowny wzrok ku dworowi warszawskiemu, do jednostek najbardziej przedsiębiorczych, należy zaliczyć Guglielmiego i wprowadzić to nazwisko w tło dziejów sztuki Stanisławowskiej.

Wymownym jest następstwo faktów. To, co on miałby spełnić jako dekorator plafonów w budowlach królewskich, przypadło udziałem Bacciarellemu i Plerschowi. Pierwszy z nich, na początku tylko portrecista, zaczął próbować sił w nowej dziedzinie, jakby zachęcony lotną pomysłowością rodaka. Wolno sobie wyobrażać, że inny obrót wzięłoby dekoratorstwo plafonowe w Warszawie pod ręką mistrza Gregoria Guglielmiego, członka rzymskiej Akademii św. Łukasza, chluby niknącego pokolenia rzymskich plafonistów, choć siły już niemłodej, człowieka raczej steranego wiekiem, a o dwadzieścia lat starszego od Bacciarellego. Obydwaj byli zresztą najbliższymi sobie ziomkami i malarzami jednej szkoły, lecz Guglielmi był jeszcze batalistą, traktującym temat z werwą, na co i w Polsce mógłby mieć widoki.

W dziejach przyswajania sztuki obcej w Polsce epizod z Guglielmim nie powinien dla obserwatora przemknąć bez jeszcze jednej refleksji. Jeśli usprawiedliwionym jest poświęcenie tyle uwagi niedokonanemu dziełu ze względu na to, że nie byle jak się zapowiadało, a poza tym, że było zamówieniem polskim i dotyczyło warszawskiego gmachu, to czynnikiem zbliżającym nam to wydarzenie jest jeszcze intelektualny, duchowy wkład z Polski, poddający przedmiot i urabiający go *in statu nascendi* utworu, pewna ingrediencja w dziele, pochodząca z umysłowości Stanisława Augusta.

Malarstwo dekoracyjne kościołów i świeckich gmachów bywało od wieków płodem podobnego układu rzeczy: osoba zamawiająca wszczepiała w artystę swój pomysł, opisując, co miało być treścią przedstawienia, czasem bardzo dokładnie, malarza zaś rzeczą było rozbudować podany schemat myśli, upoetyzować, przetłumaczyć w kształty i barwy życzenie wyrażone słowami. Przechował się niejeden program ułożony na piśmie dla freskistów [1]. Autorami bywały osoby dorastające zadaniu umysłowością lub poczuciem artystycznym. Guglielmi w swym plafonie zdobiącym aulę Akademii Umiejętności w Wiedniu osnuł kompozycję na kanwie słownego schematu, dostarczonego przez poetę Piotra Metastasia.

[1] Tietze H., *Programme und Entwürfe zu den grossen österreichischen Barockfresken* (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XXX, Wien-Leipzig 1911/12, s. 1—28.

Nikim się nie wyręczając, sam Stanisław August zatroszczył się o treść dla warszawskiej »galerii«. Nie odosobniony to wypadek postępowania króla w zamiarze pozyskania dzieła sztuki od artystów. Dość powołać się na znane jego próby z Bacciarellim, Pillementem [1], Bachelierem i in. Tym się jednak różni nasz inspirator artystów od innych (których darzono mianem tzw. »donneurs d'idées«), że gdy dzielenia się tamtych z pomysłami były natury tylko literackiej, lub dyktowane myśleniem abstrakcyjnym (o ile nie było porywaniem się laika do nie swoich rzeczy), to Stanisław August wymagał w niektórych razach przedstawienia przedmiotów podług własnej wizji oświetlenia, ich chromatyki, wyrazu itp., o tyle z góry niewoląc malarza. Np. w długim wyłuszczeniu do Bacciarellego pt. Idée du Plafond Circulaire de la Chambre du Dais [2] znajduje się następujący znamienny ustęp:

»La tete de Jupiter fera le Centre d'un Cercle de Lumiere qui cerepende (!) surtout le tableau. Cependant la partie droite depuis la tete de Jupiter jusque vers l'homme distingué en bas sera la plus eclairée. La Gauche surtout la partie ou sera l'aigle et le plus bas Ceres et Mercure paraitra le plus sombre, et ces deux derniers figures ne paroitront eclairées que par le reflet du nuage qui portera la Justice, lequelle sera la figure la plus eclairée par le Centre de lumiere qui partira de la tete de Jupiter«.

Cały program tego równie nie wykonanego malowidła zasługuje na uwagę, gdyż jest to, jak widać z wyimku, nie krótkosłowna instrukcja dla kompozycji, jaką też była instrukcja dla Guglielmiego. Znalazło się tutaj uzmysłowienie umiarkowanej monarszej ambicji Stanisława Augusta, pojawiającej się w błogiej myśli odbudowy kraju po burzy. Te hasła oblekał on w odpowiednią symbolikę, alegorykę i zestroił z mitologicznym Olimpem.

LES PROJETS ARTISTIQUES DE GREGORIO GUGLIELMI PRÉSENTÉS À STANISLAS-AUGUSTE, ROI DE POLOGNE

Le nom de Guglielmi apparaît en Pologne pour la première fois en 1766 dans la liste de professeurs proposés pour l'Académie des Beaux-Arts qui devait être fondée à Varsovie sous le reigne de Stanislas-Auguste. Cette liste fut présentée au roi par son premier peintre Bacciarelli. Nous rencontrons ce nom pour la deuxième fois en 1768 en rapport avec le projet d'un plafond pour un des édifices royaux à Varsovie. C'est le comte Louis Canal ministre plénipotentiaire de la cour de Sardaigne à Vienne qui en a eu l'idée et la suggéra à Bacciarelli. Guglielmi séjournant alors à Augsbourg se proposait d'abord d'envoyer à Varsovie, — pour soumettre au roi une oeuvre de son talent — une esquisse représentant »Una specie d'assamblea de i Dei« suivant son expression et ensuite encore »Le 4 parti del mondo« qui cependant ne sont pas parvenus à Varsovie. Ce n'est que la deuxième esquisse (fig. 1—5) du sujet des quatre parties du monde, qui parvint, comme cadeau, aux mains de Bacciarelli à Varsovie. Les vicissitudes de la fortune la portèrent au Musée National de Varsovie comme exemple d'une peinture décorative, exercée pendant de longues années et constituant un domaine particulier d'inspiration et du savoir artistique, de l'imagination, de la virtuosité de perspective et des effets de couleurs développés en échelle monumentale dans la peinture des plafonds et des voûtes. Le plafond, dont le tableau qui se trouve dans le Musée National à Varsovie est l'esquisse, fut composé par l'artiste de façon, que l'oeil embrasse d'un seul coup tout l'ensemble, à l'exception d'une infime partie du côté opposé. L'autre schème du plafond carré, où quatre groupes sont placés symétriquement des quatre côtés selon l'axe centripète, ne permet pas au regard de les embrasser tous si aisément; pour voir, on est contraint de tourner dans la salle. Un exemple en est le plafond de la salle d'honneur de l'ancienne Université de Vienne, aujourd'hui l'Académie des Lettres et des Sciences — peint par Guglielmi (fig. 6—9), ou encore le plafond de la galerie à Schönbrunn.

[1] Zob. Mańkowski T., *Galeria Stanisława Augusta*, Lwów 1932. [2] Biblioteka Narodowa w Warszawie, Kol. autogr. nr 198, część A pt.: Lettres et ordres du Roi Stanislas-Auguste des annees 1781, 1784—7, 1793, 1795 adressés à Marcel de Bacciarelli et reponses de ce dernier, plik nr 5, k. 235.

Guglielmi tenant beaucoup à obtenir la commande de la part du roi de Pologne ne se borna pas à ces essais, mais il expedia, pour la montrer à Stanislas-Auguste, encore une composition, la troisième, qu'il nomma la Minerve du Nord et qui devait représenter l'Apothéose de Catherine II. La première esquisse de cette oeuvre (fig. 10), envoyée en 1767 à St. Pétersbourg, s'est conservée dans le »Vieux Palais« à Tsarskoïé Sélo, à present Gorod de Pouchkine. A ce qu'il para t, elle n'est pas tout à fait identique à celle qui serait envoyée à Varsovie.

Ces tentatives pour établir un contact avec la cour de Varsovie réussirent. Les projets de l'oeuvre que Stanislas-Auguste voulait commander à Guglielmi commencèrent alors à prendre une forme concrète. Il s'agissait d'un plafond pour une vaste salle, appelée ensuite Galerie d'Apollon, du palais d'Ujazdów, alors reconstruit. Au sujet de cette oeuvre future une correspondance s'engagea qui nous informe aujourd'hui d'une part, comment le sujet devait être exécuté selon les désirs du roi, et de l'autre, comment le concevait Guglielmi. Le milieu du plafond devait représenter la Fondation de Troie protégée d'Apollon (fig. 11). Les deux côtés du plafond continueraient de dédier la salle à ce dieu. D'un côté serait representé le Départ du soleil (d'Apollon) au firmament (fig. 12) et de l'autre sa Descente ce la voûte céleste pour venir reposer aux bras d'Amphitrite (fig. 13). A l'opposé des oeuvres précédentes de Guglielmi qui jusqu'alors présentaient toujours un tableau uni, d'un seul jet, le plafond en question devait être démembre par la division architectonique du plan. La plupart des compositions étaient conçues en forme de médaillons ovales.

Guglielmi avait l'intention d'aller à Varsovie en automne 1768 pour exécuter des cartons de grandeur naturelle. En attendant, il travaillait aux esquisses en envoyant leurs descriptions au roi. Bien que les descriptions du projet du plafond dans la Galerie d'Apollon, ainsi que les esquisses du plafond de la Minerve du Nord, parvenues justement au roi, l'eussent complètement satisfait, Guglielmi fut bientôt averti de différer son départ à cause des troubles excités par la confedération de Bar. La correspondance entre Guglielmi et le roi au sujet des projets mentionnés cessa en 1769. Elle avait pour épilogue la lettre de Guglielmi où il communiquait au roi qu'il entrait au service de Catherine II.

Stanislas-Auguste n'a pas vu les esquisses pour le plafond de la Galerie d'Apollon; il n'en a obtenu que les descriptions. Après la prompte mort de Guglielmi à Saint-Petersbourg, l'imperatrice Catherine fit l'acquisition de ces esquisses et les donna en cadeau à Falconet, son sculpteur de cour. Passant par les mains de la belle-fille de l'artiste et de la fille de celle-ci elles sont parvenues finalement, en 1866, au Musée des Beaux-Arts à Nancy.

Dans ces éléments d'une oeuvre qui n'est pas arrivée à sa forme dernière s'exprime l'art de Guglielmi, plafonniste par excellence, disposant de tous les procédés de l'art de perspective, procédés transmis par la tradition venant des peintres de l'époque du baroque et accrus par les expériences de l'artiste. Outre la prudence et la pratique du plafonniste, outre son habilité de représenter la composition *del sotto in su*, il se distingue par son savoir de relever le mouvement et d'agrémenter le contenu du tableau, ainsi que par l'équilibre des masses et le raffinement du clair-obscur. Guglielmi est concis et, grave ou léger, il tient toujours la juste mesure et il est toujours raffiné. Dans ses lettres qui commentent ses esquisses il y a beaucoup de remarques qui font comprendre l'importance et le poids de la peinture décorative d'alors. Guglielmi possédait au plus haut degré le savoir de la décoration des intérieurs architectoniques et sur les sommets de son art il se sentait maître. D'après les paroles du comte Canal, il donnait là libre carrière à l'impétuosité de sa verve.

Le faitque Guglielmi s'est adressé au roi, — bien que sans résultat — laisse voir dans quelle mesure l'amour de l'art de Stanislas-Auguste était connu dans l'Europe, même dans des contrées éloignées de Pologne. Guglielmi n'éteit pas le seul des artistes étrangers qui tâchaient d'entrer en rapport avec le roi. Il n'était pas rare que le roi les refusait, mais généralement il n'y a pas lieu de le regretter. On regrette plutôt quand c'est l'initiative royale qui ne se réalise pas. Ce fait prouve à quel point le roi se connaissait en art.

Ainsi donc ce furent Bacciarelli et Plersch qui exécuterent la décoration du palais royal à Varsovie et au palais de Łazienki. Elle serait peut-être parvenue à un supérieur niveau artistique, si c'était Guglielmi qui donnerait aux idées du roi la forme picturale. Stanislas-Auguste différait, à cet égard aussi, des autres inspirateurs d'artistes de son temps. Ses idées ne résultaient pas d'une pensée abstraite. Au contraire on peut citer des exemples où le roi exigeait et imposait d'avance aux peintres l'execution du sujet selon sa vision intérieure, sa conception de l'éclairage, de la chromatique et de l'expression. Dans l'instruction royale concernant le plafond de la Fondation de Troie nous découvrons l'ambition du roi qui consistait dans l'idée de reconstruire le pays après la tempête, idée revêtue de symboles allégoriques liés à l'Olympe mythologique.

SKŁAD KOMISJI HISTORII SZTUKI

w dniu 31 grudnia 1947

Przewodniczący: *dr Feliks Kopera*, prof. tyt. Uniw. Jagiell., dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie, członek korespondent P. A. U., Kraków.

Zastępca przewodniczącego: *dr Tadeusz Mańkowski*, dyrektor Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu, członek czynny P. A. U., Kraków.

Sekretarz: *dr Adam Bochnak*, zast. prof. Uniw. Jagiell., wicedyrektor Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu, członek korespondent P. A. U., Kraków.

dr Zofia Ameisenowa, kierowniczka Zbioru Graficznego Biblioteki Jagiellońskiej, Kraków.

dr Włodzimierz Antoniewicz, prof. Uniw. Warsz., członek korespondent P. A. U., Warszawa.

dr Karol Badecki, docent Uniw. Jagiell., członek korespondent P. A. U., Kraków.

dr Aleksander Birkenmajer, prof. tyt. Uniw. Jagiell., dyrektor Biblioteki Jagiellońskiej, członek czynny P. A. U., Kraków

dr Anna Bocheńska, asystentka Zakładu Historii Sztuki Uniw. Jagiell., kustosz Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu, Kraków.

dr Zbigniew Bocheński, kustosz Muzeum Narodowego w Krakowie, Kraków.

dr Kazimierz Buczkowski, wicedyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie, Kraków.

dr Kazimierz Bulas, prof. Uniw. Mikołaja Kopernika w Toruniu, dyrektor Stacji Naukowej P. A. U. w Rzymie, Rzym.

dr Witold Dalbor, zast. prof. Wydziału Architektury przy Akademii Górniczej, Kraków.

dr Jan Dąbrowski, prof. Uniw. Jagiell., członek czynny P. A. U., Kraków.

ks. dr Szczęsny Dettloff, prof. Uniw. Poznańskiego, Poznań.

dr Tadeusz Dobrowolski, docent Uniw. Jagiell., Kraków.

dr Jerzy Dobrzycki, dyrektor Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, Kraków.

dr Józef Dutkiewicz, konserwator zabytków sztuki w Urzędzie Wojewódzkim Krakowskim, Kraków.

dr Karol Estreicher, prof. Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, wicedyrektor Muzeum Uniw. Jagiell., Kraków.

dr Marian Friedberg, docent Uniw. Jagiell., dyrektor Archiwum Aktów Dawnych Miasta Krakowa, Kraków.

dr Maria Gąsiorowska, Kraków.

dr Stanisław Gąsiorowski, prof. Uniw. Jagiell., dyrektor Muzeum Ks. Czartoryskich, członek czynny P. A. U., Kraków.

dr Mieczysław Gębarowicz, prof. Uniw. Lwowskiego, członek czynny P. A. U., Lwów.

ks. dr Michał Godlewski, biskup tyt. egejski, prof. Uniw. Jagiell., członek korespondent P. A. U., Kraków.

dr Tadeusz Grabowski, em. prof. Uniw. Poznańskiego, członek czynny P. A. U., Kórnik.

dr Roman Grodecki, prof. Uniw. Jagiell., członek czynny P. A. U., Kraków.

inż. arch. Bogdan Guerquin, adiunkt Zakładu Architektury Polskiej i Historii Sztuki Politechniki Warszawskiej, Warszawa.

dr Marian Gumowski, prof. Uniw. Mikołaja Kopernika, Toruń.

dr Zbigniew Hornung, dyrektor Centralnego Biura Inwentaryzacji Zabytków, Warszawa.

dr Roman Ingarden, prof. Uniw. Jagiell., członek korespondent P. A. U., Kraków.

dr Zdzisław Jachimecki, prof. Uniw. Jagiell., członek czynny P. A. U., Kraków.

dr Kazimierz Kaczmarczyk, dyrektor Archiwum Państwowego w Poznaniu, członek korespondent P. A. U., Poznań.

mgr Witold Kieszkowski, zastępca naczelnego dyrektora muzeów i ochrony zabytków w Ministerstwie Kultury i Sztuki, Warszawa.

dr Adam Kleczkowski, prof. Uniw. Jagiell., członek czynny P. A. U., Kraków.

dr Tadeusz Kowalski, prof. Uniw. Jagiell., członek czynny i sekretarz generalny P. A. U., Kraków.

ks. dr Tadeusz Kruszyński, docent Uniw. Jagiell., konserwator metropolitalny, Kraków.

dr Eugeniusz Kucharski, prof. Uniw. Mikołaja Kopernika, członek korespondent P. A. U., Toruń.

dr Karolina Lanckorońska, b. docentka Uniw. Jana Kazimierza, Rzym.

dr Stanisław Lorentz, prof. Uniw. Warsz., dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie, naczelny dyrektor muzeów i ochrony zabytków w Ministerstwie Kultury i Sztuki, Warszawa.

dr Kazimierz Michałowski, prof. Uniw. Warsz., wicedyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa.

dr Wojsław Molè, prof. Uniw. Jagiell., członek czynny P. A. U., Kraków.

dr Marian Morelowski, prof. Katol. Uniw. Lubelskiego, Lublin.

dr Lech Niemojewski, prof. Politechniki Warszawskiej, Warszawa.

dr Kazimierz Nitsch, prof. hon. Uniw. Jagiell., członek czynny i prezes P. A. U., Kraków.

dr Ludwik Piotrowicz, prof. Uniw. Jagiell., członek czynny P. A. U., Kraków.

dr Ksawery Piwocki, prof. Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, dyrektor Państwowego Instytutu Historii Sztuki i Inwentaryzacji Zabytków, Warszawa.

dr Władysław Podlacha, prof. Uniw. Wrocławskiego, członek korespondent P. A. U., Wrocław.

dr Krystyna Popielowa, Helderberg-Firgrove Cape (Południowa Afryka).

dr Tadeusz Przypkowski, Jędrzejów.

dr Mieczysława Ruxerówna, prof. Uniw. Poznańskiego, Poznań.

dr Stanisława Sawicka, kierowniczka Zbioru Graficznego Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.

dr Władysław Semkowicz, em. prof. Uniw. Jagiell., członek czynny P. A. U., Kraków.

dr Tadeusz Sinko, prof. Uniw. Jagiell., członek czynny P. A. U., Kraków.

dr Julian Starzyński, docent Uniw. Warsz., Warszawa.

dr Jerzy Szablowski, docent Uniw. Jagiell., adiunkt Zakładu Historii Sztuki, Kraków.

dr Adolf Szyszko-Bohusz, prof. Wydziału Architektury przy Akademii Górniczej, Kraków.

dr Stanisław Świerz-Zaleski, kustosz Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu, Ottawa (Kanada).

inż. arch. Stefan Świszczowski, zastępca konserwatora zabytków sztuki w Urzędzie Wojewódzkim Krakowskim, Kraków.

dr Władysław Tatarkiewicz, prof. Uniw. Warsz., członek czynny P. A. U., Warszawa—Kraków.

dr Michał Walicki, prof. Uniw. Warsz. i Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, kustosz Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa.

dr Helena Willman-Grabowska, prof. Uniw. Jagiell., członek korespondent P. A. U., Kraków.

dr Stanisław Witkowski, prof. hon. Uniw. Jana Kazimierza, członek czynny P. A. U., Warszawa.

dr Jan Zachwatowicz, prof. Politechniki Warszawskiej, konserwator generalny zabytków sztuki w Ministerstwie Kultury i Sztuki, Warszawa.

mgr Jerzy Żarnecki, bibliotekarz Courtauld Institute of Art, Londyn.

SPRAWOZDANIA Z POSIEDZEŃ ZA LATA 1946 I 1947

Posiedzenie z dnia 10 stycznia 1946

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił pracę pt. *Mecenat Jana III w Żółkwi*. Rozprawa ta ukazała się w niniejszym tomie, s. 127—152.

W dyskusji czł. Władysław Tatarkiewicz zapytuje, czy Jan III, którego uważa się za typowego sarmatę, należał do pokolenia, które stworzyło ten typ, czy też był wyrazem czegoś, co powstało już wcześniej; następnie, czy zamek w Żółkwi uważać należy za typową forteczkę szlachecką, czy też jest to już typ magnacki.

Dr Jerzy Dobrzycki nadmienia, że dzisiejszy hełm wieży ratuszowej w Krakowie nie jest już autentycznym dziełem Bebera. Beberowski hełm, znany z rysunku w Archiwum Aktów Dawnych Miasta Krakowa, został wymieniony na dzisiejszy w w. XVIII, za czasów biskupa Kajetana Sołtyka. Zauważa pewne podobieństwo sygnaturki fary w Żółkwi do sygnaturki kościoła reformatów w Krakowie.

Dr Jerzy Szablowski uzupełnia wiadomości o Piotrze Beberze dwoma szczegółami ze współczesnej temu budowniczemu kroniki Żywiecczyzny Andrzeja Komonieckiego, zamieszczonymi tam przy sposobności odnawiania fary żywieckiej po pożarze w r. 1711. Pierwsza dotyczy wystawienia przez Bebera w październiku r. 1711 wiązania dachowego nad nawą kościelną i wieżyczki na sygnaturkę, druga wykonania przez niego w następnym zaraz miesiącu prowizorycznego nakrycia wieży w formie dachu namiotowego. Wiązanie dachowe i wieżyczka na sygnaturkę (ośmioboczna ze spłaszczoną kopułką i ażurową latarnią o hełmie ostrosłupowym) zachowały się do dziś w niezmienionym stanie, natomiast prowizoryczne nakrycie wieży ustąpiło miejsca obecnemu hełmowi z r. 1745. Sprowadzenie do Żywca Piotra Bebera, cieszącego się u współczesnych niemałym rozgłosem dzięki budowie hełmu krakowskiej wieży ratuszowej, świadczy, iż nie zamierzano ograniczyć się wówczas do prowizorycznego nakrycia wieży, lecz noszono się z zamiarem zrekonstruowania dawnego, przeszło 35 m wysokiego hełmu renesansowego, względnie wykonania nowego, w niczym poprzedniemu nie ustępującego. W świetle wywodów czł. Mańkowskiego oraz przytoczonych wzmianek kronikarskich zarysowuje się Piotr Beber jako specjalista od konstruowania hełmów wieżowych. W kronice Komonieckiego jest on nazywany »budowniczym zamku krakowskiego«, lub krótko »budowniczym krakowskim«.

Inż. arch. Bogdan Guerquin podkreśla ważność związania kolumnowej galerii w zamku w Żółkwi z Beberem, co ją ściśle datuje. Przypuszcza, że projekt ratusza w Żółkwi, gdy idzie o rozwiązanie wejścia, powstał pod wpływem pierwotnego zamku w Zamościu. Beber w świetle badań czł. Mańkowskiego zarysowuje się jako architekt prowincjonalny. Sarmatyzm w architekturze, wiążący się z osobą Jana III, sięga swymi początkami czasów wcześniejszych, może nawet jeszcze schyłku w. XVI.

Czł. Mańkowski zaznacza, że zagadnieniem sarmatyzmu zajmuje się już od dłuższego czasu[1]. Podzielić je należy na kilka faz. Początki sięgają głęboko wstecz poza w. XVIII, do kronikarzy w. XVI, którzy tej nazwy już używają. Już Miechowita sformułował pewne cechy sarmatyzmu. Na czasy Jana III przypada jego punkt kulminacyjny. Za Sasów zaczyna się już jego degeneracja, na plan pierwszy występują jego cechy ujemne.

---

[1] Z początkiem r. 1947 ukazała się książka czł. Mańkowskiego pt. *Genealogia sarmatyzmu,* Warszawa 1946, dotycząca całokształtu tego zagadnienia.

Posiedzenie z dnia 14 lutego 1946

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił pracę inż. arch. Bogdana Guerquina pt. *Zamek w Jazłowcu.*

Inicjatorem pracy o zamku w Jazłowcu był prof. Oskar Sosnowski, kierownik Zakładu Architektury Polskiej i Historii Sztuki Politechniki Warszawskiej. W ramach prac Zakładu nad architekturą warowną w Polsce podjęto pod kierunkiem autora pomiary ruin zamku w r. 1936, a w r. 1937 przeprowadzono systematyczne prace badawcze, połączone z odkopaniem i odsłonięciem całych partii murów i fundamentów, zasypanych gruzem i ziemią. Stronę historyczną podjął się opracować Aleksander Czołowski ze Lwowa. Wojna przerwała rozpoczęte prace, a z Warszawy po powstaniu udało się w jesieni 1944 uratować tylko część materiałów i niepełny rękopis.

Z archiwaliów dotyczących zamku w Jazłowcu zachowały się tylko dwa działy majątkowe, z r. 1622 i 1641, zawierające opis zamku, oraz testament Teodoryka Buczackiego z r. 1448. I dlatego zasadniczym materiałem dla pracy był sam zabytek, dostatecznie poznany dzięki pracom odkrywczym w r. 1937.

Zamek w Jazłowcu (na Podolu, 16 km na południe od Buczacza) znany jest w literaturze jako siedziba w w. XV i XVI rodu Awdańców-Buczackich i Jazłowieckich. Został określony w tej pracy jako zamek rycerski, w odróżnieniu od zamków królewskich. Położenie zamku jest charakterystyczne dla Podola. Stoi bowiem na wyniosłym wzgórzu, oblanym zakolem rzeczki Olchowiec (lewobrzeżny dopływ Strypy). Pod względem topograficznym zamek w Jazłowcu został określony jako zamek wyżynny, położony na cyplu otoczonym pętlicą rzeki. Materiału budowlanego dostarczyła najbliższa okolica: mury zostały zbudowane z piaskowca dewońskiego, szczegóły architektoniczne z wapienia litotamniowego. Na zamek jazłowiecki składały się dwie części: właściwy zamek na najwyższym i jednocześnie najwęższym miejscu cypla oraz, poniżej, dawny przygródek, potem zamek dolny, pałac Poniatowskich, wreszcie klasztor pp. niepokalanek, otoczony również murami już na początku w. XVII. W ruinach właściwego zamku wyraźnie występuje zarys pierwotnego założenia. W planie przedstawia się on jako nieforemny, wydłużony pięciobok z wieżą w jednym rogu, bramą dziś jeszcze widoczną, śladami jednotraktowego domu mieszkalnego i zasypaną obecnie studnią. Wieża jest bardzo mała, wewnątrz da się zauważyć odmienny układ kamieni, aniżeli w innych murach. Analiza zaprawy murarskiej wykazała wyraźną domieszkę gipsu. Te dane oraz fakt niejako obudowania wieży murami zamku pozwalają na wysunięcie przypuszczenia, że wieża ta jest najstarszą częścią zamku. Wobec tego prawdopdobnie pierwsze założenie obronne w Jazłowcu ograniczało się tylko do tej samotnej wieży obronnej, do której dostawiono następnie zamek murowany.

Dalszym etapem rozbudowy było dostawienie do istniejącego zamku od strony wschodniej nowej części, również na planie bardzo wydłużonego pięcioboku, z wieżą w rogu, na osi. Na miejscu dawnej fosy, oddzielającej pierwotny zamek, stanął piętrowy dom mieszkalny, tzw. dom środkowy. Piwnice tego domu zajęły miejsce fos. Dom ten niejako dzielił zamek na dwie części. W piwnicach i gruzach domu tego został znaleziony prosty kamienny portal ostrołukowy, podobny do portalu z połowy w. XV w zamku w Olesku. Znaleziono również gotyckie okno pochylone i szereg fragmentów obramień okiennych z laskowaniami. Wszystkie te znaleziska pozwalają z całą pewnością uważać dom ten za gotycki, pochodzący z połowy w. XV. Utwierdza w tym przekonaniu i wzmianka w testamencie Teodoryka Buczackiego z r. 1448, która wyraźnie zaznacza, że na zamku istniały piwnice. W obrębie średniowiecznego zamku znajdują się te piwnice wyłącznie pod tym właśnie domem. Tym samym zamek pierwotny należałoby przesunąć na okres wcześniejszy. Być może, że wieża, która hipotetycznie została uznana za najwcześniejszą budowlę na wzgórzu jazłowieckim, powstała w tych latach, kiedy występuje pierwsza wiadomość o Jazłowcu, a więc około r. 1379, natomiast pierwotny zamek w pierwszych latach w. XV. W połowie w. XV zamek jazłowiecki występuje już jako budowla nie jednoczesna, ale jako rozbudowany zamek średniowieczny. W latach 1550—60 następuje dalsza rozbudowa zamku. Jerzy Jazłowiecki, hetman w. kor., dobudowuje od strony południowowschodniej wielką wieżę wjazdową. Zbudowano ją poniżej poziomu dziedzińca, tak że poniżej właściwej bramy przejazdowej mieszczą się dwie kondygnacje sklepionych kazamat, opatrzonych szeregiem strzelnic typu krzyżowego, takich jakie są na zamku w Dobromilu, Trembowli itd. Te dolne kondygnacje przeznaczone były wyłącznie dla obrony. Wjazd prowadził z przygródka przez murowaną równię pochyłą, most zwodzony, przez bogato rzeźbiony wielki portal do długiej sieni przejazdowej, zamkniętej od strony dziedzińca również portalem. Nad bramą znajdowała się wielka sala, gdzie obok okien również znajdowały się strzelnice. Na obydwóch portalach są herby z monogramami Jerzego Jazłowieckiego. Portal zewnętrzny kłada się z dwóch części, niższej, zawierającej właściwą bramę, i z wyższej, ponad bramą, tzw. nadwyżki.

W niej umieszczona była tablica brązowa, zaginiona w latach 1914—8, oraz herby i napisy z wersetami psalmu. Portal ten przypomina w ogólnej kompozycji podobny portal z zamku w Brzeżanach, lecz odmienną ma dekorację architektoniczną. Wyraźnie przewijają się w nim jeszcze motywy gotyckie przy jednoczesnym użyciu renesansowych. Ponad gzymsem został podczas pomiarów ujawniony napis, podający datę budowy tej wieży na lata 1550—60, oraz znak wyobrażający literę Q z małym kółkiem w środku. W znaku tym można dopatrywać się skrótu nazwiska budowniczego czy też rzeźbiarza portalu. Był to prawdopodobnie jeden z przedstawicieli rodziny Quadro, z których trzech występuje w tych latach we Lwowie. Architektura portali wyraźnie wskazuje, że ich twórca pochodził ze środowiska lwowskiego. Ciekawym jest, że nie można w portalach znaleźć żadnego motywu wskazującego na wpływy ormiańskie, tak bardzo wyraźnie występujące w ruinach domów mieszczańskich w Jazłowcu. Rozbudowa zamku przez Jerzego Jazłowieckiego w połowie w. XVI jest przykładem samodzielnego tworzenia nowego systemu obrony, uzależnionego zarówno specyficznymi warunkami walki, jak i wprowadzaniem w życie broni palnej. Synowie hetmana, Mikołaj i Hieronim, dalej rozbudowują zamek. Pierwszy z nich buduje kaplicę na zamku, której fundamenty zostały odkryte w r. 1937, oraz jeszcze jedną kilkukondygnacjową wieżę-basteję. Basteja ta posiada wszystkie cechy typowe dla zamków podolskich powstałych na przełomie w. XVI i XVII. Również on zbudował biegnącą poniżej linię murów z dwiema małymi basztami. W r. 1644 kupuje Jazłowiec hetman Stanisław Koniecpolski i buduje na przygródku nowy dom mieszkalny, w którym do ostatnich lat mieścił się klasztor pp. niepokalanek. Dla obrony przygródka buduje Stanisław Koniecpolski, a może jego syn Aleksander, dwa małe bastiony z orylonami typu jeszcze szkoły starowłoskiej. W tym stanie zamek dostaje się w r. 1672 w ręce Turków i w tym stanie zostaje zdobyty przez króla Jana III dnia 23 sierpnia 1684. Zupełna ruina zamku zaczęła się dopiero w końcu w. XVIII.

Dotychczas zamek jazłowiecki uchodził za dzieło w. XVI, ostatnie badania ujawniły jego pierwotne założenie i proces kształtowania się. Zestawiając zamek ten z zamkami w Sidorowie, Buczaczu i Trembowli można wysunąć przypuszczenie, że był prototypem pewnego systemu fortyfikacyjnego, powstałego na Rusi, Podolu i Ukrainie na przełomie w. XVI i XVII.

Posiedzenie z dnia 21 lutego 1946

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił pracę dra Kazimiery Kutrzebianki pt. *Obraz Matki Boskiej Myślenickiej*.

Obok obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej jednym z najbardziej czczonych w dawnej Rzeczypospolitej, a dziś (poza najbliższą okolicą) zupełnie zapomnianym był cudami wsławiony wizerunek Matki Boskiej w Myślenicach. Nie tylko jedno miasto, nie tylko Myślenice, lecz Polska cała czciła ten obraz.

Sława Myślenic jako miejsca odpustowego, do którego ściągali pielgrzymi z odległych nieraz stron, głośną była w w. XVII i XVIII w całej Polsce. Pruszcz w dziele swym pt. *Morze łaski Bożey*, pisząc o Matce Boskiej Myślenickiej nadmienia, że »czyni tam Pan Bóg wielkie dobrodziejstwa łaski Jego świętej w chorobach i inszych utrapieniach żebrzącym, których przez dziewięć lat było w liczbie 1428«. Heleniusz w *Rozmowach o Polskiey Koronie*, wyliczając na czterech stronach najważniejsze cuda, pisze o Myślenicach: »Zawsze tam był wielki konkurs ludzi i to miejsce świętym w krakowskiej ziemi uznawano. Dowodem tego dwa tysiące rozmaitych wotów srebrnych i złotych, na których były skreślone i opisane cuda«. Ks. Fridrich [1] tak pisze o Matce Boskiej Myślenickiej: »Od r. 1633, czyli od czasu uznania obrazu za cudowny, myślenicki kościół stał się nowym tronem, z którego nieba królowa hojne Swe łaski i cuda na naród ludzki zlewać poczęła. Pomiędzy cudami wymienionych jest 17 konających, co ofiarowani do tego obrazu cudownie do zdrowia przyszli, 31 uzdrowionych ślepych. Ciężko chorzy, ranni, paraliżem tknięci i w różnych innych dolegliwościach będący, tu pomoc i zdrowie znajdywali. Kilka tysięcy wotów ze srebra, złota i drogich kamieni zdobiło niegdyś ten obraz, ale Szwedzi napadłszy na kościół rozebrali je, a kościół spustoszywszy spalili«. Nie tylko Polaków, lecz także cudzoziemców bawiących w Polsce ściąga do Myślenic sława cudownego obrazu. W r. 1646 marszałkowa de Guebriant, która przybyła z Francji z Marią Ludwiką Gonzagą na dwór Władysława IV, w powrotnej drodze udaje się do Myślenic, aby zobaczyć obraz Matki Boskiej. Towarzyszący marszałkowej Francuz, de Laboureur, opisuje to zdarzenie w swych pamiętnikach tłumaczonych z języka francuskiego na polski przez Stanisława Potockiego [2].

[1] Friedrich A. ks., *Historie cudownych obrazów Najśw. Panny w Polsce* II, Kraków 1904, s. 127—32. [2] Niemcewicz J. U., *Zbiór pamiętników historycznych o dawney Polszcze z rękopisów tudzież dzieł* IV, Warszawa 1822, s. 267—8. O Matce Boskiej Myślenickiej pisze de Laboureur w następujących słowach: »We środę 24 kwietnia (1646) pani marszałkowa

Obraz Matki Boskiej Myślenickiej posiada literaturę dewocyjną, sięgającą pierwszej połowy w. XVII. Już w r. 1634 ukazało się w druku kazanie ks. Adama Makowskiego [1], wygłoszone przezeń 2 lipca 1633, tj. w dniu ogłoszenia obrazu za cudowny. Kaznodzieja łączy to zdarzenie z wyprawą wojenną Władysława IV przeciw Moskwie, wysnuwając stąd pomyślne wnioski. Drugie dzieło o cudownym obrazie myślenickim wydał w r. 1642 miejscowy proboszcz ks. Wojciech Ofiarowicz [2]. Autor podaje w nim historię obrazu, wymienia cuda oraz wylicza złote i srebrne wota. W trzecim, wydanym dwukrotnie w latach 1740 i 1742, ks. Józef z Olbrachcic Bielski, proboszcz myślenicki, podaje błędnie historię miasta, historię cudownego obrazu, wylicza cuda i podaje modlitwy [3]. Poza tym obszerniejsze wzmianki o obrazie myślenickim znajdują się u Piotra Hiacynta Pruszcza [4] oraz u Heleniusza [5]. Z utworów poetyckich ku czci Matki Boskiej Myślenickiej najważniejszą jest pieśń napisana w r. 1752 lub 1753 przez ks. Ćwierzowicza, doktora praw i profesora Uniwersytetu Krakowskiego, zaczynająca się od słów: »Witaj obrono w złym nieszczęścia razie...«, drukowana po raz pierwszy przez ks. Dobrakowskiego, proboszcza myślenickiego, w r. 1782. Drugi utwór to hymn nieznanego autora z r. 1633, zaczynający się od słów: »Najświętsza Panno...«. Wreszcie wiersz drukowany na rycinie przedstawiającej Matkę Boską Myślenicką, znajdującej się w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (nr inw. R. 4032), zaczynający się od słów: »Matko Miłosierdzia, w łasce nieprzebrana...«.

Obraz Matki Boskiej Myślenickiej malowany — według słów Pruszcza — »z wielkim wyrażeniem śliczności, wdzięczności, przyjemności i misternego konterfektu« stanowił niegdyś własność papieża Sykstusa V, który, umierając w r. 1590, przekazał go w testamencie wnuczce swej siostry, ksieni jednego z klasztorów w Wenecji. W ostatnich latach w. XVI Jerzy ks. Zbaraski, kasztelan krakowski, bawiąc we Włoszech, otrzymał w darze ów obraz od wspomnianej ksieni i w r. 1596 przywiózł go do Polski. Gdy w r. 1624 wybuchło w Krakowie morowe powietrze, zaraza dotarła również do pałacu ks. Zbaraskiego; wówczas polecono spalić wszystkie rzeczy w zapowietrzonym domu. Słudzy księcia, a mianowicie kuchmistrz Gojski, kalwin, Stanisław Jastrzębski, Wojciech Malborski i Stanisław Krzecza, wynieśli wszystkie sprzęty z pałacu w celu spalenia ich za Bramę Wiślną. Między przeznaczonymi na spalenie przedmiotami księcia znajdował się także obraz Matki Boskiej przywieziony z Włoch, który pięknością swą zwrócił uwagę oficjalisty księcia, Marcina Grabyszy, mieszczanina myślenickiego. Grabysza prosił sług kasztelana, by obrazu nie palili, lecz by mu go podarowali, a gdy ci zgodzili się na to, zabrał obraz do domu swego w Łagiewnikach, gdzie go miał przez lat 5, a następnie przez 4 lata w domu swym w Myślenicach. W r. 1633 zdarzyły się pierwsze cuda przy obrazie Matki Boskiej w domu Grabyszy w Myślenicach, a między innymi on sam chory na oczy został uzdrowiony. W ślad za tym dnia 8 maja tegoż roku przeniesiono obraz w uroczystej procesji z domu Grabyszy na Górnej Wsi w Myślenicach do kościoła farnego i umieszczono w zakrystii [6]. Pruszcz w cytowanym powyżej dziele w następujących słowach pisze o tym fakcie: »Ojciec Erazm Kretkowski, archidiakon i oficjał krakowski, uczyniwszy inkwizycję dnia 24 maja 1633 r., doszedł prawdy i kaznodziejom na kazaniach ogłaszać kazał: obraz uznał za cudowny, co potem z Krakowa raz i drugi z wielu teologami konfirmowano. Dnia wtórego lipca odbyła się solenna procesja w dzień Nawiedzenia

---

wyjechała z Krakowa..., ujechała dnia tego mil cztery ciężkich i długich aż do Myślenic, lecz czas był piękny, góry i doliny tak wdzięcznymi, że nam się wśród ustawnej rozmaitości droga i trudy czuć nie dały. Myślenice są miasteczkiem tak zamkniętym, że z przodu i z tyłu ma tylko na widoku wysokie góry, jedną uprawną i żyzną, drugą świerkami okrytą. Miejsce to jest pielgrzymką dość sławne z przyczyny obrazu Najświętszej Panny, podobnego Częstochowskiej. Długo zaniedbana, leżała w izbie rzemieślnika, gdzie — jak niosą świadectwa — łzami się zalewała, widząc się tak opuszczoną. Przeniesiona na koniec została do kościelnej kaplicy, którą pobożność wielu panów i innych osób przyozdobiła srebrnymi obrazami za pamiątkę łask od Niej doznanych«.

[3] *Nadzieia święta szczęśliwey expedycyey moskiewskiey y zwycięstwa Naiaśnieyszego y Niezwyciężonego Monarchy Władysława IV króla polskiego y szwedzkiego etc. przy łzach wesołych na obrazie Naświętszey Panny w Myślinicach nowo widzianych, kazaniem* X. Adama Makowskiego Societatis Jesu *w dzień Nawiedzenia do Helżbiety ś. tamże przy zacnych ludziach ogłoszona roku 1633,* w Krakowie, w drukarni Maciiia Iedrzeiowczyka, roku 1634. Druk ten znajduje się w bibliotece Muzeum Czartoryskich w Krakowie.

[2] *Historya o cudownym Matki Bożey obrazie w Myślenicach z inkwizycyj Iego Mości X. Erazma Kretkowskiego, archidyakona y officyała krakowskiego, sekretarza Króla I. Mości spisana,* a przez X. Woyciecha Offiarowicza, proboszcza y kaznodzieię myślenickiego, dziekana dobczyckiego do druku podana, w Krakowie w drukarni Berlutowicza 1642.

[3] z Olbrachcic Bielski J. ks., *Obrona pewna w niebezpieczeństwach Panna Myślenicka,* Kraków, drukarnia Adama Kleina 1740 i 1752. Jest to uzupełniony przedruk dzieła ks. Ofiarowicza. Oba wydania znajdują się w Bibliotece Jagiellońskiej.

[4] Pruszcz P. H., *Morze łaski Bożey...*, Kraków 1760, s. 26—7.

[5] Heleniusz E., *Rozmowy o Polskiej Koronie* I, Kraków 1873, s. 26—31.

[6] Kutrzeba J. W., *Myślenice,* Kraków 1900, s. 63—9.

Panny Marii, a obraz ten ks. Kretkowski z nabożeństwem i wielkim konkursem ludzi do kościoła wprowadził, publikował za cudowny i w ołtarz wprawił i mszę św. odprawił. Dobrodziejstw i łask przez 9 lat było przy tym obrazie 1428«. W latach 1642—6 kasztelan krakowski Stanisław Koniecpolski wybudował przy kościele farnym w Myślenicach na pomieszczenie cudownego obrazu kaplicę z ciosowego kamienia, istniejącą do dziś dnia.

1. Cudowny obraz Matki Boskiej w kościele parafialnym w Myślenicach. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

Obraz Matki Boskiej (fig. 1) malowany jest na jednolitej desce (być może dębowej, lecz co do tego są pewne zastrzeżenia i wątpliwości). Grubość deski wynosi 3—4 mm. Wymiary nieznaczne: 50·5—67·8 cm. Nierówności powierzchni deski zatarte ciemnym kitem, rozprowadzonym nierównomiernie w poprzek słoi, tak że w pełnym świetle widoczne są smugi. Powierzchnia zaprawy nie wygładzona, warstwa zaprawy bardzo cienka (grubość dochodzi do 5 mm). Farby: w podmalówce tłusta tempera, laserunek olejny. Warstwa farby dość cienka, jedynie tylko miejsca zawierające biel malowane grubiej (np. karnacje, szczegóły szat itp.). Powierzchnia pokryta werniksem żywicznym. Matka Boska przedstawiona w półfigurze, na prawej ręce trzyma Dzieciątko, które tuli się do policzka Matki, chwytając rączką rąbek Jej szaty. Stosunek Matki Boskiej do Dzieciątka pełen tkliwego uczucia i serdeczności. Twarz Jezuska nie piękna, nazbyt pucułowata, pojęta realistycznie. Matka Boska patrzy w przestrzeń nie dotykając wzrokiem żadnego przedmiotu. Charakter malowidła wybitnie realistyczny, przy czym cechy indywidulane silnie zaakcentowane. Kształty ciała pełne, obfite. W obliczu Madonny, nacechowanym silną dozą uczuciowości, odzwierciedlają się pewne wpływy rafaelizmu, łatwe do zrozumienia z tego względu, że obraz powstał w czasie, gdy typ Madonn Rafaela, oddziałując silnie na ówczesnych artystów, coraz bardziej się rozpowszechnia, utrwala, a wkońcu wyradza w manierę rafaelowską. Wpływy mistrza z Urbino w obrazie Matki Boskiej Myślenickiej są pośrednie i ograniczają się do samego tylko typu głowy Madonny, toteż przypisywanie przez niektórych dawniejszych autorów (np. Żegotę Paulego, Leśniowską i innych) obrazu myślenickiego samemu Rafaelowi, jest absurdem, nad którym zastanawiać się nie warto. Daleko posunięte uproszczenie form, brak wszelkich szczegółów i akcesoriów, wielki styl, a obok tego malarskość w sposobie traktowania, miękkość konturów, jak niemniej wszystkie poprzednio wymienione właściwości techniczne świadczą o włoskim pochodzeniu obrazu. Dość znaczny, jakkolwiek nie stanowiący jeszcze problemu ma-

larskiego kontrast światła i cienia, duża żywotność wyrażająca się pełnością i obfitością kształtów ciała, podporządkowanie szczegółów pod jedną dominantę, którą stanowi głowa Madonny, a wreszcie silne napięcie spotęgowanej uczuciowości powodują, że obraz sprawia wrażenie dzieła barokowego. W postaci Madonny dobitnie wypowiada się późny, przechodzący w barok renesans włoski. Ponieważ obraz był własnością papieża Sykstusa V, zmarłego w r. 1590, przeto najpóźniej mógł powstać w latach 1585—90. Kolebką baroku jest Rzym, w którym styl ten najwcześniej się pojawia i krystalizuje. Bardzo wyraźne a stosunkowo wczesne znamiona baroku w obrazie myślenickim, jak niemniej wszystkie powyżej przytoczone okoliczności przemawiają za tym, że dzieło to powstało w środowisku rzymskim. Wykonał je nieznany nam bliżej artysta.

Kolorystyczna strona obrazu jest wykwintna i odznacza się pewną wstrzemięźliwością w doborze barw przez unikanie zbyt ostrych, jaskrawych tonów. Artysta zdołał umiejętnie zharmonizować barwy, aby tym wyraziściej na tym neutralnym tle wystąpiła pełna wdzięku główka Madonny o jasnych włosach i świeżych barwach karnacji. Żaden ostry zgrzyt nie psuje tego kolorystycznie wytwornego zespołu.

W obrazie Matki Boskiej Myślenickiej widoczne są pewne usterki, względnie błędy rysunkowe, a mianowicie: szyja Madonny jest nadmiernie wydłużona, przy czym widoczne jest na szyi pewne zgrubienie, ręka niezbyt udatnie namalowana, a zwłaszcza osadzenie palców jest wadliwe, natomiast jeśli chodzi o główkę Dzieciątka, to trudno jest coś pewnego powiedzieć, obraz bowiem w tym miejscu był zmyty prawie aż do deski.

Aż do jesieni 1938 obraz był przykryty srebrną trybowaną sukienką, wykonaną w r. 1907 w Krakowie, w pracowni Jana i Stanisława Gregorczyków. Sukienka, w którą wprawione były luźne broszki, pierścionki i monety z cesarzem Franciszkiem Józefem, nie posiadała żadnej wartości artystycznej. Na głowach Madonny i Dzieciątka nałożone były metalowe korony. Tło zakrywała srebrna blacha. Matka Boska w tych zimnych sztywnych blachach z wykrojonymi otworami na głowy i ręce wyglądała jak w jakim rynsztunku bojowym. W dniu 19 listopada 1938 po uzyskaniu zezwolenia ze strony władzy duchownej zdjęto sukienki i korony, które były przybite gwoździami wprost do obrazu, wskutek czego malowidło było bardzo silnie uszkodzone. Deska obrazowa była pęknięta w dwóch miejscach i wypaczona. Na okaleczonym malowidle widoczne były ślady 87 gwoździ, na czole Madonny głęboka pręga od korony, na szyi dziury od przybijanych wotów i łańcuszków. Powierzchnię obrazu pokrywała gruba warstwa brudu oraz ściemniały werniks, miejscami zmatowiały i spękany w drobne cząsteczki. Zmieniało to wygląd i koloryt obrazu tak dalece, że nie można było rozróżnić ani koloru tła, ani barwy szat, przy czym drobne, jasne szczegóły były zupełnie niewidoczne. Nie koniec na tym: obraz oczyszczano prawdopodobnie mokrymi szmatami i to gruntownie, gdyż nie zasłonięte przez metalową sukienkę partie obrazu miały — jak wspomniano — wyraźne ślady przemycia, wskutek czego pierwotna warstwa farb została uszkodzona, zginęły wierzchnie laserunki, a w niektórych miejscach przeglądał ciemny podkład. W ten sposób zniszczoną była twarz Dzieciątka, na której z trudem domyśleć się można było rysunku ust i nosa. Z początkiem r. 1939 odnowiła obraz konserwatorka obrazów w Muzeum Narodowym w Krakowie mgr Anna Schusterowa. Okazało się, że brzydka, metalowa korona całkowicie przesłaniała czoło i jasne, puszyste włosy, Madonny [1]. Zdjęto stary, ściemniały werniks przy czym ujawniły się następujące szczegóły: szaroczarna barwa tła, suknia Madonny brunatna o ciepłym odcieniu z żółtawą podszewką, na głowie Matki Boskiej pięknie udrapowana, przejrzysta zasłona, spod której przeglądają sfalowane, jasne włosy. Na główce Jezuska wyraźnie wystąpiły jasne, rudawe loczki, a nad nią złotawy nimb. Ciało Dzieciątka dokładnie zarysowuje się pod cienką, przejrzystą koszulką. Zakitowano dziury po gwoździach i zaretuszowano brakujące fragmenty, a mianowicie nos i usta Dzieciątka, prawe oko oraz owal twarzy Madonny i kilka drobnych szczegółów. W czasie restauracji uległ również zmianie rysunek brwi i oczu Madonny. Jeśli porównamy fotografie obrazu przed i po odnowieniu, zauważymy, że do pewnego stopnia przepadł dawny, błagalny

[1] Przebieg restauracji podaję ściśle na podstawie relacji mgra A. Schusterowej. Usunięto brud z obrazu i naprawiono uszkodzenia. Deskę obrazową sklejono w miejscach pęknięcia i wyprostowano, drzewo odkażono z grzybu i zaimpregnowano, odwrotną stronę obrazu podklejono lnianym płótnem. Obraz zabezpieczono i wzmocniono przez podłożenie jednocentymetrowej sklejki drewnianej, ujętej wraz z obrazem w mosiężne, klamrami złączone listwy, oraz izolowano od wpływów atmosferycznych warstwą lakieru zapponowego (roztwór celulozy względnie kauczuku w acetonie). W miejscach, gdzie powstały pęcherzyki farby nie wszędzie spojonej z podłożem, wprasowano nowe spoiwo celem związania luźnych cząsteczek z podkładem oraz dla uelastycznienia miejsc przesuszonych. Zakitowano dziury po gwoździach i zaretuszowano brakujące fragmenty. Powierzchnię malowidła zabezpieczono nowym werniksem.

wyraz oczu Matki Boskiej, który symbolizował wstawiennictwo u Boga Marii za ludźmi. Spojrzenie Matki Boskiej po odnowieniu obrazu jest bardziej chłodne, obojętniejsze, wskutek czego znacznie zmniejszyło się napięcie uczuciowości w obrazie.

Co do kompozycji obrazu myślenickiego, to podobnych obrazów tego samego typu posiadamy bardzo dużą ilość. Jak dalece wizerunki Matki Boskiej o analogicznym układzie są rozpowszechnione, dowodem tego cytowana powyżej książka ks. Fridricha [1], w której samych tylko cudownych obrazów Matki Boskiej o podobnej kompozycji jest wyliczonych siedemnaście; wszystkie w mniejszym lub większym stopniu różnią się od myślenickiego i poza ogólnym układem nie wykazują żadnej z nim łączności. Do tej grupy należą obrazy Matki Boskiej: 1) w Ostrowie koło Gniewkowa, 2) w Górce Duchownej w Wielkopolsce, 3) na Pomorzu, 4) w skarbcu kościoła Bożego Ciała w Krakowie, 5) w Krechowie koło Żółkwi, 6) w Mariampolu, 7) w Żurowie w pow. rohatyńskim, 8) w Dzikowie, 9) w grecko-katolickiej cerkwi w Samborze, 10) w Piękoszowie w Sandomierskiem, 11) w Chocimlu koło Witebska, 12) w Kalwarii na Żmudzi, 13) w Horbulowie na Polesiu, 14) w Cukmantl (Zuckmantel) na Śląsku Czeskim, 15) we Fryszaku, 16) w Gudochajach na Litwie, a wreszcie 17) w Kalwarii Zebrzydowskiej, wykonany w Polsce pod bezpośrednim wpływem obrazu myślenickiego w pierwszej połowie w. XVII. Obraz kalwaryjski (fig. 2) nie jest w ścisłym znaczeniu kopią, malowany na płótnie, które później, w r. 1658, naklejono na deskę dębową. Wymiary wynoszą 0·64×0·86 m, jest zatem większy od myślenickiego. Malarz powtarzając dosłownie kompozycję i szczegóły obrazu z Myślenic, świadomie zmienił rysy twarzy zarówno Madonny jak i Dzieciątka. Wizerunek Matki Boskiej Myślenickiej wykazuje cechy indywidualno-realistyczne, podczas gdy obraz kalwaryjski ma charakter raczej abstrakcyjno-schematyczny. Zamiast uczuciowości i bezpośredniości odnajdujemy w obliczu Madonny Kalwaryjskiej ogólnikowość i pewien wdzięk idealizmu, sięgający korzeniami swymi epoki średniowiecza. Renesansową pełność form oraz związek z życiem, które obserwować możemy w oryginale włoskim, zastępuje w wizerunku kalwaryjskim ogólnikowość i jakby oderwanie od życia. Z tej przyczyny obraz kalwaryjski, pomimo że powstał znacznie później od myślenickiego, wykazuje w stosunku do oryginału pewien konserwatyzm i zacofanie stylowe, co łatwe jest do zrozumienia, jeśli się zważy, że obraz kalwaryjski powstał w Polsce i że twórcą jego jest polski artysta, który wobec nowszych, bardziej postępowych prądów w malarstwie czuł się skrępowany tradycjonalizmem religijnym. Bezpośrednia zależność wizerunku kalwaryjskiego od myślenickiego ujawnia się w identycznym układzie i proporcjach głów Madonny i Dzieciątka, a nadto w najdokładniejszym skopiowaniu ręki Madonny i w sposobie rozstawienia palców.

2. Cudowny obraz Matki Boskiej w Kalwarii Zebrzydowskiej.

Mieczysław Skrudlik, zajmując się bliżej obrazem kalwaryjskim, zamieścił w pracach swych i artykułach kilka krótkich wzmianek o obrazie z Myślenic, opinia jego jednak jest niezbyt zdecydowana. Raz [2] zaznacza wprawdzie, że obraz z Kalwarii Zebrzydowskiej jest kopią wizerunku Matki Boskiej My-

[1] Friedrich *o. c.* I (1903) s. 45, 115, 333; II (1904) s. 45, 73, 214, 261, 331, 357, 423; III (1908) s. 123, 355; IV (1911) s. 27, 99, 207, 287, 389, 399. [2] W artykule o Madonnie polskiej, ogłoszonym w Ilustrowanej encyklopedii katolickiej, 1929, s. 51.

ślenickiej, równocześnie jednak określa czas powstania obu wizerunków na koniec w. XVI i dopatruje się w nich podobieństwa z czeskimi obrazami Madonny, powstałymi pod wpływem sztuki włoskiej w. XIII i XIV. Innym razem [1] przyznaje wprawdzie, że obraz myślenicki jest dziełem malarza włoskiego z połowy w. XVI, zaś wizerunek kalwaryjski kopią pierwowzoru myślenickiego wykonaną w Polsce w pierwszej połowie w. XVII, równocześnie jednak zaznacza, że »obrazu z Kalwarii nie można wiązać tylko z malowidłem z Myślenic, gdyż w obu wizerunkach przejawia się wpływ malarstwa starorosyjskiego, a w szczególności wpływ obrazu Matki Boskiej Włodzimierskiej z w. XI. Hipoteza ta, pomimo istotnego podobieństwa w układzie obrazu myślenickiego do Matki Boskiej Włodzimierskiej, idzie za daleko. Motyw Madonny pieszczącej Dzieciątko jest tak powszechny i ze względów czysto ludzkich tak dalece sam przez się narzucający się, że niezależnie od jakichkolwiek wpływów mógł się w różnych krajach i miejscach w tej właśnie formie ukształtować. Różnice, jakie zachodzić mogą w takiej kompozycji, z konieczności ograniczają się do tego, że na jednych obrazach Madonna przedstawiona jest w całej postaci, na innych zaś do kolan lub w półfigurze, na jednych trzyma Dzieciątko na lewej ręce i lewy policzek tuli do główki Jezuska, a na innych odwrotnie. Natomiast jeśli chodzi o obraz kalwaryjski, to zależność jego od wizerunku myślenickiego jest niewątpliwa, i to zarówno ze względu na identyczne proporcje głów i układ ręki, jak i ze względu na czas powstania i nieznaczną odległość Myślenic od Kalwarii, w każdym zaś razie wpływ obrazu myślenickiego bliższym jest i bardziej bezpośrednim od wpływów obrazu Matki Boskiej Włodzimierskiej. Wątpliwości Skrudlika najwidoczniej wyłoniły się z tego powodu, że prawdopodobnie ani obrazu myślenickiego, ani kalwaryjskiego nie tylko nie znał z autopsji, ale w dodatku z powodu dużego podobieństwa wcale ich od siebie nie odróżniał. W artykule swym bowiem pt. *Eleuza z Beskidów* pod słabą, źle zreprodukowaną podobizną obrazu myślenickiego umieszcza podpis »Obraz Matki Boskiej z Kalwarii Zebrzydowskiej, fragment«, pomimo, że obraz był reprodukowany w całości, — innym znów razem, w artykule pt. *Dziewica słowiańska w Kalwarii Zebrzydowskiej*, reprodukuje jako Matkę Boską Myślenicką jakąś nieudolną i nie podobną do oryginału replikę tegoż obrazu, jedną z tych, których tak wiele znajduje się w okolicy Myślenic w różnych kapliczkach i na figurach przydrożnych.

Z innych naśladownictw obrazu myślenickiego, stosunkowo najudatniejsze są kopie z w. XIX, wykonane przez malarza myślenickiego Sebastiana Stolarskiego (ojca). Na wszystkich tych obrazach znać, że malarz napróżno usiłował odtworzyć wyraz oczu Madonny. Oczy Matki Boskiej na obrazach Stolarskiego albo mają wyraz ckliwej afektacji, albo są nadmiernie wysadzone z orbit, nawet najlepsza z replik tegoż malarza, wykonana w r. 1866 (stanowiąca prywatną własność), nie jest wolną od tego błędu.

Poza kopiami Stolarskiego wszystkie inne naśladownictwa obrazu myślenickiego to przeważnie bezwartościowe malowidła i płaskorzeźby, rozmieszczone w bliższej i dalszej okolicy Myślenic. Wizerunki te, powszechnie czczone przez mieszkańców Myślenic, w niczym nie przypominają oryginału i tylko pod względem kompozycji zbliżają się nieco do pierwowzoru. W w. XX, a zwłaszcza w ostatnich latach, malarze myśleniccy wykonali liczne kopie obrazu Matki Boskiej, które jednak nie posiadają większej wartości artystycznej.

Jak dalece naśladownictwa wizerunku myślenickiego odbiegały od oryginału, dowodem tego rycina z w. XVII, znajdująca się w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (nr inw. R. 4032), przedstawiająca Matkę Boską w obramieniu grotesek i medalionów z personifikacjami cnót. Tło ryciny wzorzyste, po bokach dekoracyjne firanki, Matka Boska w koronie na głowie, widoczna prawie do kolan, na ramionach płaszcz, na szyi perły. Dzieciątko, które Madonna obejmuje, nie jak na oryginale jedną, lecz obu rękami, otulone jest draperią, a nie płaszczem Matki Boskiej. Obramienie ryciny stanowią późnorenesansowe sploty roślinne, przerywane postaciami puttów i owalnymi medalionami z personifikacjami siedmiu cnót, a mianowicie, Wiary, Nadziei, Miłości, Wstrzemięźliwości, Sprawiedliwości, Męstwa i Roztropności; nad ryciną napis: »Obraz P. Maryey Myślenickiey«, poniżej wiersz zaczynający się od słów: »Matko Miłosierdzia, w łasce nieprzebrana...« [2].

Sława obrazu Matki Boskiej Myślenickiej z biegiem czasu blednie i przygasa. Po najeździe Szwedów w r. 1655 skarbiec opustoszał z wotów i nigdy już nie powrócił do dawnej świetności, resztę kosztowności zarekwirowali Austriacy w r. 1809. Bliskość nowozbudowanej Kalwarii Zebrzydowskiej z licznymi kaplicami i dróżkami, jak niemniej rosnąca sława tamtejszego obrazu Matki Boskiej podkopały bardzo silnie znaczenie Myślenic jako miejsca odpustowego. Ten, kto wybierał się na odpust, nie szedł jak dawniej do

[1] Skrudlik M., *Dziewica słowiańska z Kalwarii Zebrzydowskiej* (Kurier Naukowo-Literacki nr 33, dodatek do Ilustrowanego Kuriera Codziennego z 13 VIII 1934) oraz *Eleusa z Beskidów* (Kultura nr 112 z 14 VI 1936). [2] Urywki tego wiersza wydrukowano w r. 1939 na obrazkach z odnowioną wówczas Matką Boską Myślenicką.

Myślenic, lecz na Kalwarię, w tych warunkach nic dziwnego, że zwolna zapominano o obrazie, o którym pisze Pruszcz, że nam go »Pan Bóg na pociechę czasu utrapienia wszystkiemu Królestwu Polski roku 1633, dnia 1 maja objawił«. Wiernymi swej Dobrodziejce pozostały tylko Myślenice.

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił komunikat dra Kazimiery Kutrzebianki pt. *Dwa obrazy wotywne w kościele parafialnym w Jordanowie.*

W prezbiterium kościoła parafialnego w Jordanowie znajdują się dwa obrazy wotywne z w. XVI. Obydwa pochodzą z dawnego drewnianego kościoła pod wezwaniem św. Trójcy, fundowanego w r. 1576 przez Annę z Sieniawskich Jordanową, córkę wojewody ruskiego i hetmana wielkiego koronnego, a wdowę po Wawrzyńcu Spytku Jordanie, kasztelanie krakowskim. Zarówno kościół jak i piękną zabytkową dzwonnicę zburzono w r. 1913, wznosząc w miejsce dawnego nowy kościół według projektu arch. Jana Zubrzyckiego.

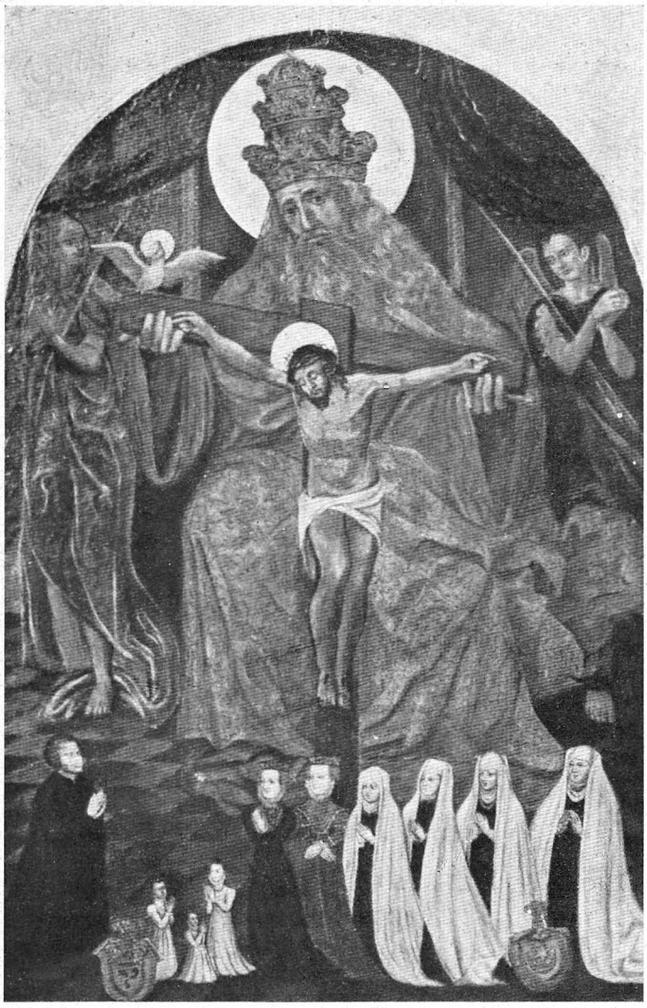
Obraz św. Trójcy (fig. 3), starszy i większy rozmiarami, 1·08 × 1·68 m, malowany jest temperą na desce lipowej, na zaprawie kredowo-klejowej, grubej około 1 mm. Warstwa farby bardzo cienka, podmalówki temperą chudą, warstwa wierzchnia wykonana temperą tłustą, olejo-żywiczną. Układ św. Trójcy typu Dürerowskiego, po bokach dwa duże anioły z narzędziami Męki Pańskiej, u góry dekoracyjnie upięte firanki. Całość zamknięta półkolistym łukiem, w narożnikach ryty, złocony na bolusie ornament o motywie splotów liści. U dołu obrazu postacie fundatorów: po lewej Wawrzyniec Spytek Jordan, kasztelan krakowski, u stóp którego na purpurowym paludamencie herb Jordanów Trąby, po prawej żona Spytka, Anna z Sieniawskich w czarnej sukni i białym welonie, u stóp jej tarcza z herbem Sieniawskich Leliwa. Przed kasztelanową stoi pięć córek Spytka i troje wnuków. W kolejnym porządku są to: najstarsza Elżbieta, zamężna za Stanisławem Bonerem, starostą bieckim, 2⁰ voto za Mikołajem Ligęzą, kasztelanem zawichojskim, Anna za Kasprem Zebrzydowskim, wojewodą kaliskim, Magdalena za Stanisławem Wapowskim, podkomorzym sanockim, 2⁰ voto za Sobkiem z Sulejowa, kasztelanem sandomierskiem, Barbara za Piotrem księciem Zbaraskim, synem wojewody trockiego, 2⁰ voto za Jędrzejem Zborowskim, kasztelanem bieckim i marszałkiem nadwornym koronnym, bratem Samuela, wreszcie najmłodsza Zofia za Samuelem Zborowskim, ściętym na zamku krakowskim w r. 1584. Na obrazie św. Trójcy trzy pierwsze, już zamężne, ubrane są jak matka, dwie młodsze, a mianowicie Barbara i Zofia, przedstawione są w strojach panieńskich z połowy w. XVI, w sukniach z krezami i bufiastymi rękawami, w złotych łańcuchach na szyjach i czarnych beretach na głowach.

Stan zachowania obrazu był bardzo zły z powodu zaatakowania go przez wilgoć. Całe malowidło zsypywało się w drobnych cząstkach, miejscami wraz z podkładem, wskutek czego dół obrazu, a zwłaszcza postacie fundatorów znacznie były uszkodzone. W latach 1942—3 mgr Anna Schusterowa odnowiła i zakonserwowała obraz, stosując następujące zabiegi: 1) impregnację drewna woskiem i żywicą, 2) umocnienie malowidła z podobraziem za pomocą prasowania, 3) zakitowanie braków farby kitem kredowo-klejowym, 4) uzupełnienie brakujących fragmentów farbą temperową tłustą, 5) przewerniksowanie werniksem mastyksowym.

W obrazie św. Trójcy widoczny jest konserwatyzm, typowy dla naszego malarstwa cechowego, które nawet wówczas, gdy czerpie ze źródeł sztuki zachodniej, nie wyzbywa się pewnych rysów archaicznych, na pozór niezgodnych z czasem i stylem epoki. Pozostałością gotycką w obrazie jordanowskim są złote, wytłaczane ornamenty w narożnikach łuku zamykającego obraz od góry, które bardzo długo utrzymują się w naszym malarstwie cechowym i sprawiają wrażenie, jak gdyby złote tła obrazów, cofając się zwolna, zatrzymały się jeszcze w narożnikach. Gotyckie są również aureole w kształcie wielkich, złotych krążków z plastycznie wyciśniętymi obwódkami, dalej nadmiernie wydłużone sylwetki obu aniołów, a wreszcie sztywnie uszeregowane postacie fundatorów. Niezwykłym szczegółem w obrazie jordanowskim jest przebicie nóg Chrystusa dwoma gwoździami, które trudno uważać za jakąś reminiscencję z epoki romańskiej, zwłaszcza że w późniejszych czasach spotykamy tę formę (jakkolwiek sporadycznie) w malarstwie północnym, jak np. w Ukrzyżowaniu Łukasza Cranacha Starszego, w tryptyku Burgmaira, na rysunku Hansa Baldunga Griena z r. 1533 i innych.

Prócz wymienionych szczegółów wszystkie inne cechy w obrazie św. Trójcy świadczą już o renesansie. Postać Chrystusa o zaokraglonych kształtach ciała nie ma w sobie nic gotyckiego, nie gotyckie są również fałdy szat i draperii, a ornamenty zdobiące tiarę Boga Ojca mają już charakter wybitnie renesansowy. Zaletą obrazu jordanowskiego jest piękna kompozycja: Trójca św. o układzie Dürerowskim rozszerzona została przez dodanie po bokach dekoracyjnych postaci aniołów. Całość zamknięta w trójkącie, którego

wierzchołek stanowi tiara Boga Ojca. Największy nacisk położył artysta na odtworzeniu postaci Boga Ojca, a zwłaszcza pełnej majestatu głowy, która z całego obrazu stoi artystycznie najwyżej i od pierwszego spojrzenia przykuwa uwagę patrzącego. Sposób traktowania głowy Boga Ojca pojęty jest zupełnie w duchu renesansu. Artysta odbiega od utartego szablonu. Nie mamy tutaj nic ze zwykłej surowości nadawanej wyobrażeniom Stwórcy świata, zamiast której odnajdujemy tylko smutek i zadumę. Niezwykłym jest już samo pochylenie głowy Boga Ojca, jakby przygiętej brzemieniem ciężkiej troski. Wpatrzone w przestrzeń oczy pełne głębokiego zamyślenia i usta boleśnie skrzywione wyrażają raczej szczere akcenty ludzkiego cierpienia, niż groźną surowość Boga. Artysta podkreśla duchową stronę obrazu i dąży do spotęgowania uczucia, starając się o wzbudzenie nastroju religijnego u widza.



3. Trójca Święta, obraz w kościele parafialnym w Jordanowie.
Fot. St. Kolowca, Kraków.

Pod względem ikonograficznym obraz jordanowski różni się w kilku szczegółach od ustalonego sposobu przedstawiania św. Trójcy: w szczególności Duch św. w postaci gołębicy nie jest — jak zazwyczaj — umieszczony nad głową Chrystusa lub Boga Ojca, lecz na lewym ramieniu krzyża, który Bóg Ojciec trzyma nie — jak zwykle — prosto, lecz ukośnie. Gołębica symbolizująca Ducha św., przedstawiana zawsze z symetrycznie rozpostartymi skrzydłami i głową na wprost zwróconą, w tym wypadku ma głowę odwróconą w lewą stronę, a skrzydła podniesione w górę, jak ptak trzepoczący się w locie, który na chwilę przysiadł.

Obraz św. Trójcy wzbudza zainteresowanie nie tylko ze względu na swą wartość artystyczną, lecz także ze względu na portrety rodziny Jordanów, a zwłaszcza Wawrzyńca Spytka Jordana. Typowa to postać polskiego humanisty, wykształconego i rozmiłowanego w nauce i sztuce, mecenasa artystów i uczonych, filantropa i dobroczyńcy swoich poddanych. Fundował w swych dobrach kościoły, jak np. w Łętowni koło Jordanowa, w Rabce, w Skomielnej Białej, kościółek św. Wawrzyńca w Myślenicach i pierwotny kościółek również św. Wawrzyńca w Jordanowie, założył domy ubogich czyli tzw. szpitale w Myślenicach i Jordanowie [1]. Gromadził koło siebie artystów, uczonych i pisarzy, do których należał jego nieodstępny przyjaciel Mikołaj Rej z Nagłowic [2]. Wawrzyniec Spytek Jordan był zrazu kasztelanem sądeckim, następnie podskarbim koronnym, w r. 1557

[1] Kutrzeba J. W., *Myślenice*, Kraków 1900, s. 54—9. [2] Mikołaj Rej przesiadywał często u Spytka bądź to w Mogilanach, bądź na zamku myślenickim, gdzie 30 września 1567 ukończył pisać trzecią księgę *Żywota człowieka poczciwego*, którą dedykował Spytkowi, podobnie jak i drugie wydanie *Zwierciadła* z r. 1564. (Kutrzeba *o. c.* s. 54).

został wojewodą krakowskim, a w r. 1565 kasztelanem krakowskim, prócz tego był starostą przymyskim, kamienieckim, czchowskim itd., posiadał niezwykły szacunek u ludzi. W r. 1557 podarował wójtostwo myślenickie wraz z pięciu wsiami jako dobra stołowe na wieczne czasy dla kasztelanii krakowskiej [1]. Żył lat 50, zmarł 11 marca 1568 w Mogilanach, pochowany jest w grobowcu rodzinnym u św. Katarzyny w Krakowie. Na obrazie św. Trójcy Spytek Jordan przedstawiony jest w czarnym stroju, w pozycji klęczącej, ze złożonymi rękami; głowa charakterystyczna o ostrych rysach, wysokim czole i rudawych włosach.

Przy datowaniu św. Trójcy jordanowskiej przychodzi nam poniekąd z pomocą obraz wotywny ze sceną Ukrzyżowania z kościoła w Krzywaczce, na którym postać fundatorki zarówno ubiorem jak i wyglądem bardzo żywo przypomina Annę z Sieniawskich Jordanową. Obraz z Krzywaczki [2] pochodzi z r. 1550. Fakt, że oba należą do jednego i tego samego środowiska artystycznego jako dzieła krakowskich malarzy cechowych, pozwala obraz jordanowski datować podobnie, tj. na czas niewiele po połowie w. XVI. Datę obrazu określają bliżej daty zaślubin dwóch ostatnich córek Spytka Jordana, przedstawionych na nim jako nie zamężne: Barbary, która po raz pierwszy weszła w związki małżeńskie w r. 1565 [3], i Zofii, która wyszła za mąż w r. 1569 [4]. W każdym więc razie obraz powstał najpóźniej w r. 1565. Nie ma zatem nic wspólnego z datą fundacji kościoła św. Trójcy w Jordanowie przez wdowę po Wawrzyńcu Spytku Jordanie, przypadającą dopiero na rok 1576.

Ludwik Puszet w sprawozdaniu z podróży inwentaryzacyjnej po powiecie myślenickim, odbytej w r. 1901, podaje, że w Jordanowie znalazł na strychu dawnego, dziś już nie istniejącego kościoła jedno skrzydło bardzo źle zachowane ze scenami Zwiastowania i Adoracji Trzech Królów z jednej, a Pocałunku Judasza i Cierniem Ukoronowania z drugiej strony. Według zdania Puszeta obraz św. Trójcy był środkową częścią tryptyku, do którego należało właśnie owo skrzydło, dziś już nie istniejące [5]. Przypuszczenie to jest nie do przyjęcia, bo ani na współczesnych ramach obrazu św. Trójcy, ani na odwrotnej jego stronie nie ma żadnych śladów zawiasów, które by istnieć musiały, gdyby obraz był środkową częścią tryptyku.

4. Spotkanie Matki Boskiej ze św. Elżbietą, obraz w kościele parafialnym w Jordanowie.
Fot. St. Kolowca, Kraków.

[1] Kutrzeba *o. c.* s. 58. Legat papieski Commendoni w liście do św. Karola Boromeusza pisze o Wawrzyńcu Spytku Jordanie, że jest on »ze wszystkich panów w Polsce najrozumniejszy«. Vasari w słynnym swoim dziele poświęca mu kilka wzmianek, nazywając go »Spitech Giordan«. [2] Kopera F. i Kwiatkowski J., *Obrazy polskiego pochodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 1929, s. 84—7, fig. 77. [3] Kutrzeba J. W., *Źródła do historii miasta Myślenic*, rękopis, s. 449. [4] Boniecki A., *Herbarz polski* IX, Warszawa 1906, s. 76. [5] Spraw. KHS VII, s. CCCLIX.

Spośród licznych wyobrażeń św. Trójcy w naszym malarstwie i rzeźbie żadne dzieło, a w szczególności ani środkowa część tryptyku z kaplicy Świętokrzyskiej w katedrze na Wawelu, ani obraz z Dębna (jeszcze zupełnie gotycki), ani rzeźba św. Trójcy z fary w Krośnie, poza ogólną kompozycją, tj. poza układem typu Dürerowskiego, nie wykazują żadnych bliższych analogii z obrazem jordanowskim. Nie posiada ich również piękny obraz z Chochołowa z pierwszej połowy w. XVI.

Z obrazów zagranicznych interesującym jest tryptyk ze św. Trójcą typu Dürerowskiego z pierwszej połowy w. XVI, znajdujący się w jednej z kaplic kościoła koronacyjnego św. Macieja w Budapeszcie. Wykazuje on oddziaływanie malarstwa niemieckiego. Tło złote, Duch św. nad tiarą Boga Ojca, ciało Chrystusa nadmiernie wydłużone i wychudłe, głowa Boga Ojca pełna wyrazu, na skrzydłach postaci śś. Piotra Pawła, Jana Ewangelisty i Jana Chrzciciela. Tryptyk pochodzi z wioski w dawnym komitacie nitrzańskim na Słowaczyźnie, skąd w r. 1894 na zlecenie biskupa Stefana Bende przesłano go kościoła koronacyjnego w Budapeszcie z okazji jego odnowienia.

Drugi obraz wotywny w kościele parafialnym w Jordanowie, przedstawiający Nawiedzenie św. Elżbiety (fig. 4), pochodzi z fundacji najstarszej córki Wawrzyńca Spytka Jordana, Elżbiety 1⁰ voto Bonerowej 2⁰ Mikołajowej Ligęziny. Ludwik Puszet w sprawozdaniu ze swej podróży inwentaryzacyjnej po powiecie myślenickim w r. 1901 wspomina, że na strychu dawnego kościoła parafialnego w Jordanowie (zburzonego w r. 1912) znajdowało się jedno ze skrzydeł tego tryptyku. Było ono — według relacji Puszeta — bardzo zniszczone, zachowało jednak pierwotną ramę, taką samą jak obraz środkowy. Od strony zewnętrznej był na nim wymalowany św. Stanisław i druga jakaś postać zupełnie już zatarta, od strony wewnętrznej u góry: św. Jan w więzieniu, u dołu Ścięcie św. Jana. Skrzydło to przepadło, prawdopodobnie podczas burzenia starego kościoła. Puszet przypuszczał, że sceny przedstawiające św. Jana w więzieniu i Ścięcie św. Jana są reminiscencją tragicznego wydarzenia w rodzinie, a mianowicie, ścięcia Samuela Zborowskiego, który był mężem Zofii Jordanówny, a szwagrem fundatorki obrazu; brat Samuela Jędrzej, marszałek nadworny koronny, był ożeniony z drugą siostrą fundatorki, Barbarą. Puszet dopatruje się w rysach twarzy kata i św. Jana cech wybitnie indywidualnych i sądzi, że to były portrety Jana Zamoyskiego i Samuela Zborowskiego[1]. Hipoteza ta wydaje się zbyt naciągnięta i mało prawdopodobna.

Zachowany obraz środkowy przedstawia Nawiedzenie św. Elżbiety na tle pejzażu z drzewami i architekturą. Wymiary wynoszą 0·99×1·50 m. Malowany na drzewie temperą tłustą na zaprawie kredowo-klejowej. Faktura niejednolita, we fragmentach ciemnych malowany odrazowo z zastosowaniem laserunków, partie jasne z nakładanymi podmalówkami w kilku warstwach (np. twarze, szaty).

Podobnie jak w obrazie św. Trójcy, kompozycja zamknięta u góry półkolistym łukiem. W narożnikach ryte na zaprawie kredowo-klejowej i złocone na czerwonym bolusie ornamenty o motywie owoców i liści winogradu. Poniżej sceny głównej, u dołu obrazu, postacie fundatorów: po lewej portret pośmiertny Stanisława Bonera, starosty bieckiego, pierwszego męża Elżbiety Jordanówny, syna Seweryna i Zofii z Betmanów[2]. U stóp portretowanego herb Bonarowa, nad tarczą litery S. B. Z. Po prawej stronie obrazu klęczy Elżbieta Jordanówna w ciemnej sukni z krezą, w długim, białym welonie, obok niej dzieci z drugiego małżeństwa z Mikołajem Ligęzą, kasztelanem zawichojskim: dwaj synowie, tj. Mikołaj i Jan, i dwie córki, Anna i Zofia. Chłopcy przybrani w zielone ubiory studenckie, przed nimi na ziemi kołpaki z czaplimi piórami, dziewczynki w giezłeczkach z krezami, w obcisłych staniczkach bez rękawów i w spódniczkach ozdobionych wstążkami czy szerzynkami, na szyjach mają sznury korali, na głowach wianuszki z białych kwiatów. U stóp Elżbiety Jordanówny herb Jordanów Trąby ma obok tarczy litery H. Z. I. Obok dzieci herb Ligęzów Półkozic.

Obraz był niegdyś niewłaściwie odnawiany, widoczne na nim były ślady zmyć i przemalówek. Cała powierzchnia pokryta była zbrudzonym i zżółkłym werniksem olejnym, nadto w celu »odświeżenia« obrazu powleczono go olejem lnianym. Złote rozety na sukni i płaszczu św. Elżbiety, a także gwiazdki, złocone na szatach Madonny są później dodane. Rozety rozmieszczone dorywczo tu i ówdzie nie uwzględniają fałdów szat i zagięć i nie są ręcznie malowane, lecz odbite patronem. Na malowidle widoczne były znaczne uszkodzenia. W latach 1942—3 mgr Anna Schusterowa odnowiła i zakonserwowała obraz, stosując następujące zabiegi: 1) impregnację drewna obrazowego, 2) odczyszczenie powierzchni obrazu przez usunięcie werniksu olejnego, 3) zakitowanie braków i sklejenie luźnych cząstek farby, 4) zapunktowanie braków, 5) zabezpieczenie powierzchni werniksem mastyksowym.

[1] Spraw. KHS VII, s. CCCLIX. [2] Stanisław Boner, człowiek o humanistycznym wykształceniu, był zarazem wielkim zawadiaką i hulaką. Zmarł bezdzietnie w r. 1560, licząc lat zaledwie 30.

Podobnie jak w obrazie św. Trójcy, nie brak i tutaj reminiscencji średniowiecznych w postaci złoconych ornamentów w narożnikach łuku, pomimo że sam wzór jest już renesansowy. O tradycjach gotyckich mówią bogate złocenia szat, nadmierna wysokość postaci, sztywność układu, charakterystyczne przegięcie figur, a wreszcie drobne w stosunku do postaci świętych figurki fundatorów. Natomiast wprowadzenie pejzażu jako tła obrazu, plastyczne zaokrąglenie kształtów ciała, charakter ubiorów, szczegóły ornamentacyjne na szatach Madonny, układ fałdów, kształt obuwia, wszystko to świadczy o renesansie, co więcej, fałdy sukni i płaszcza św. Elżbiety, jakgdyby wzdęte poruszeniem wiatru, wskazują już na epokę późnego renesansu.

Ludwik Puszet dopatruje się w pejzażu Nawiedzenia wpływów włoskich, a w rozmieszczeniu światła na fałdach draperii wpływów malarstwa weneckiego. Co do tego można mieć pewne zastrzeżenia. W obrazie Nawiedzenia przede wszystkim uwidoczniają się silne wpływy Kulmbacha, tą więc drogą pośrednią, tj. przez twórczość Kulmbacha, przenikają pewne — nieznaczne zresztą — wpływy włoskie, zredukowane w pejzażu do sposobu traktowania drugoplanowych skał i ruin oraz do układu fałdów szat u św. Elżbiety. W przeciwieństwie do malowniczego układu draperii św. Elżbiety, fałdy szat Matki Boskiej traktowane są raczej plastycznie, trójwymiarowo, przypominają technikę snycerską, wskutek czego postać N. P. Marii sprawia wrażenie statuy wyrzeźbionej z drzewa. Wpływem Kulmbacha można by tłumaczyć nadmierną wysokość postaci, przy stosunkowo zbyt małych głowach. Duże pokrewieństwo z typami Kulmbacha wykazuje głowa Matki Boskiej o charakterystycznej krótkiej brodzie, małych ustach i zbyt wysokim czole. W samej natomiast technice widoczna jest różnica, a w szczególności w znacznie grubszym sposobie nakładania farb. Pejzaż stanowiący tło Nawiedzenia jest schematyczny, brak w nim obserwacji, zrozumienia i odczucia przyrody. Nie ma również w Nawiedzeniu ani nastroju religijnego, ani pogłębienia duchowego. Artysta przedstawia nam N. P. Marię i św. Elżbietę jako dwie dostojne i pięknie ubrane damy, witające się podaniem dłoni. Przemawiają one raczej gestem niż wyrazem twarzy lub grą fizjognomii. Witają się sztywnie, ozięble, nie patrząc nawet na siebie, twarze ich nie mówią nam nic, nie wyrażają żadnego uczucia. Ruchy lewych rąk Matki Boskiej i św. Elżbiety nie umotywowane, same zaś ręce niezręcznie namalowane. Obydwie postacie stoją jakby upozowane do portretów. O ile malarzowi św. Trójcy chodziło głównie o wyraz, ekspresję, stronę duchową i dramatyczną treść obrazu, o tyle w Nawiedzeniu widać dbałość przede wszystkim o piękno zewnętrzne, wytworność i elegancję. Zwraca uwagę wielka staranność w odtworzeniu szczegółów stroju, i to zarówno u obu głównych postaci, jak i fundatorów. Z zamiłowania zwłaszcza, z jakim artysta ubiera Madonnę w złociste brokaty i efektowne draperie, widać prawdziwego znawcę, któremu widocznie przyjemność sprawiało malowanie tych wszystkich szczegółów. Jako zaletę tego malarza podnieść należy subtelne poczucie barw, a nawet pewnego rodzaju wyrafinowanie, widoczne np. w ubiorze N. P. Marii, gdzie w umiejętny sposób łączy szaroniebieskie tony ze złotem i odcieniem bladolila. Podobnie i w pejzażu ciemne listowie drzew o jakimś rdzawym odcieniu zarysowuje się łagodnie na tle szarawobłękitnego nieba, przechodzącego nieco niżej w różowe tony. Artysta najwidoczniej lubował się w barwach delikatnych, trochę niezdecydowanych, dla uniknięcia zaś pewnej monotonii wprowadza jako kolorystycznie żywszy akcent gorącą czerwień płaszcza św. Elżbiety, łącząc ją z ciemną zielenią sukni.

Ramy obrazu pierwotne, złociste, ozdobione ornamentem o motywie wijącej się wstęgi.

Czas powstania tryptyku, sądząc po stylu i kostiumach, należy oznaczyć na koniec w. XVI. Bliższych danych mogą dostarczyć portrety fundatorów. Pierwszy mąż Elżbiety Jordanówny, Stanisław Boner, umarł w r. 1560, drugi w r. 1603; nie znamy daty powtórnego ślubu Elżbiety, w każdym razie wiek dzieci przemawia za tym, że obraz powstał około r. 1590 lub trochę później. Na wiek XVII nie można przesuwać daty wykonania obrazu, ponieważ Mikołaj Ligęza, przedstawiony na nim jako szesnastolub siedemnastoletni chłopiec, jest już w r. 1609 starostą czchowskim.

W dyskusji ks. doc. dr Tadeusz Kruszyński zwraca uwagę na pewne różnice między strojem głowy niezamężnych córek Wawrzyńca Spytka Jordana na obrazie przedstawiającym św. Trójcę, a strojem głowy Barbary Radziwiłłówny na jej portretach. Różnica ta polega na braku opaski pod brodą w obrazie jordanowskim. Zauważa, że średniowieczny sposób przedstawienia drugorzędnych osób w maleńkich rozmiarach występuje zarówno w tym obrazie, jak i — odnośnie do tych samych osób — na nagrobku Jordanów u św. Katarzyny w Krakowie. W obrazie przedstawiającym Nawiedzenie zauważa włoski szczegół stroju, tzw. lenza. Przybicie nóg Chrystusa do krzyża w obrazie przedstawiającym św. Trójcę dwoma gwoździami skłonny jest odnieść do wpływu ikonografii ewangelickiej, ewangelicy bowiem nawrócili do tego starego zwyczaju, który w Kościele katolickim występuje we wcześniejszym średniowieczu.

Dr Jerzy Szablowski podkreśla potrzebę szczegółowego wyjaśnienia, jakim zmianom podlegał włoskiego pochodzenia obraz myślenicki w interpretacji licznych jego kopistów polskich. Zwraca uwagę

na obraz z Żywca, będący spolszczoną kopią obrazu myślenickiego z dodaniem złotego tła i maleńkiego fundatora, więc elementów średniowiecznych. Obraz żywiecki, ofiarowany w r. 1711, pochodzi z przełomu w. XVII na XVIII. Podkreśla następnie ważność badania na większą skalę takich obrazów, jak jordanowskie, tj. powstałych w Polsce w ciągu późniejszych lat w. XVI oraz w w. XVII, którymi się dotychczas nie interesowano. Ich wartość artystyczna jest na ogół niewielka, w masie jednak wzięte dałyby pogląd na stan naszego malarstwa tego czasu i ujawniłyby szereg odrębności od wielkiego malarstwa europejskiego tych czasów. W tego rodzaju opracowaniach należałoby podkreślić nie tyle reminiscencje malarstwa zagranicznego, ile przede wszystkim odrębność i swoistość naszych malowideł.

Posiedzenie z dnia 7 marca 1946

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił komunikat pt. *Kronikarz Maciej Stryjkowski malarzem.*

Do mało dotąd zbadanego zagadnienia niegdyś z Polski idących wpływów artystycznych na ziemie tureckie odnosiły się szczegóły, o których wzmiankę miałem sposobność uczynić raz w recenzji po szwedzku wydanej pracy C. Vilh. Jacobowskyego [1] i drugi raz w artykule zamieszczonym w t. XII Rocznika Orientalistycznego [2]. Pierwszym razem szło o osobę miniaturzysty w. XVII polskiego pochodzenia, działającego w Stambule, Wojciecha Bobowskiego czyli Ali-Beja, którego dzieła odpowiadają innym współczesnym dziełom tureckiego malarstwa miniaturowego i sposobem artystycznego ujęcia od nich się nie różnią. Drugim razem szło o zagadkowego malarza w. XVIII, nazwiskiem Mecti, osiadłego w Skutari, polskiego pochodzenia, cieszącego się w swoim czasie znaczną sławą. Do tych nazwisk przybywa jeszcze trzecie nazwisko polskie, tym razem z w. XVI, miniaturzysty w osobie Macieja Stryjkowskiego.

Każdy z wymienionych tu w innym stuleciu reprezentował polskie wpływy artystyczne w otomańskiej stolicy, każdy stanowił inny zgoła typ artysty i każdego inne losy zagnały do Stambułu.

Znany historyk, autor *Kroniki polskiej*, wydanej w Królewcu w r. 1582, Stryjkowski w wierszowanym wstępie do niej opisuje swe życie, wspominając między innymi szczegół, dotyczący pobytu w Konstantynopolu. W czasie pobytu tam Stryjkowski znalazł się w ciężkich warunkach życiowych, liczyć się musiał z ewentualnością więzienia tureckiego, brakło mu środków do życia. Wówczas to przyszedł mu na myśl sposób zarobkowania pędzlem. Był Stryjkowski amatorem-miniaturzystą, jak dowiadujemy się z jego własnych słów:

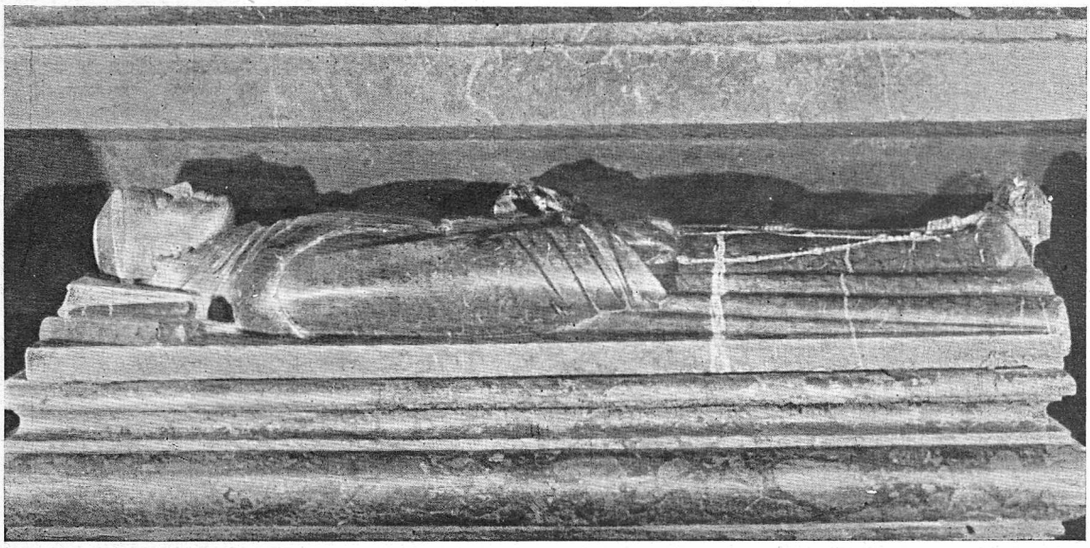
Nawykłem był rissować figur z przyrodzenia,
Illuminując złotem, farbą, jak z ćwiczenia
Tymem się myślił żywić: bo to w Turcech płaci,
A slachcic nierobotny tam priwiley traci [3].

Gdzie się uczył malować, u kogo? tego nam Stryjkowski nie zdradza, mówi tylko o swym nawyknieniu i ćwiczeniu w tej sztuce i o umiejętności rysowania figur przy nakładaniu złotem i farbą. Te słowa, a zarazem określenie przez samego Stryjkowskiego swej sztuki jako iluminowania, charakteryzują jego technikę malarską, tkwiącą jeszcze w tradycjach średniowiecznych, z których malarstwo cechowe w Polsce w drugiej połowie w. XVI przeważnie jeszcze się nie otrząsło. Wynika stąd, że nie gdzie indziej, jak w Polsce Stryjkowski nauczył się malarstwa i że wzory zagraniczne nie wywarły nań wpływu. Nie podobna też przypuścić, by Stryjkowski miał być mistrzem cechowym, będąc szlachcicem. Malarstwo traktował raczej po amatorsku i dyletancku, jakkolwiek mogło mu po temu nie braknąć talentu — jak pisze — z przyrodzenia.

Stryjkowski bawił w Turcji w orszaku polskiego posła na dwór sułtański, Andrzeja Taranowskiego [4] w r. 1574. Jego niezaspokojona nigdy ciekawość oglądania historycznych pamiątek zarówno w obcych krajach jak i w Polsce, jego opisy podróży po Turcji i sam sposób, w jaki oddaje wrażenia rzeczy widzianych, mówią o umyśle wrażliwym, o odczuwaniu piękna przyrody, a poza tym pewnej żyłce awanturniczej, która go pchała w obce kraje. Nie wiemy też na pewne, czy w ciężkich warunkach, w jakich się Stryjkowski znalazł w pewnym okresie pobytu w Turcji, doszło istotnie do tego, by miał tam zarabiać na życie pędzlem, czy też liczył się tylko z możliwością tego. Jest to jednak wysoce prawdopodobne.

[1] Dawna Sztuka I, 1938, s. 246. [2] Mańkowski T., *Zagadkowy malarz polski w Turcji w XVIII wieku* (Rocznik Orientalistyczny XII, 1936, s. 119—21). [3] Stryjkowski M., *Kronika polska*, Królewiec 1582, s. 9. [4] Stryjkowski M., *Kronika polska, litewska, żmudzka i wszystkiej Rusi*, poprzedzona wiadomością o życiu i pismach Stryjkowskiego przez M. Malinowskiego, Warszawa 1846, s. 7—11.

Stryjkowski powiada, że malarstwo »w Turcech płaci«. Sama ilość znanych nam obcych malarzy w różnych czasach bawiących w Stambule zdaje się o tym mówić. Mahometanie-summici, wobec zakazów koranu nie zajmowali się malarstwem innym, jak ornamentalne. Lecz nie przeszkadzało to, że dzieła obcych artystów, przedstawiających postać ludzką, cenili i nabywali, podczas kiedy szyici zakazów w tym kierunku w ogóle nie uznawali [1]. Toteż kiedy brakło u Turków rodzimych tureckich malarzy, którzy by postać i twarz ludzką malowali, tym chętniej widziani byli obcy malarze figuralni. Tę okoliczność mógł wyzyskać epizodycznie Stryjkowski w czasie swego pobytu w Stambule. Podobnie zarabiał malarstwem



5. Posąg nagrobny bł. Jana z Dukli w kościele oo. bernardynów we Lwowie.
Fot. K. Skórski, Lwów.

później w w. XVII Bobowski, i w końcu w w. XVIII zawdzięczać mógł temu swe wzięcie osiadły w Skutari pod Stambułem zagadkowy dotąd dla nas Polak-malarz Mecti.

W dyskusji inż. arch. Bohdan Guerquin zauważa, że opisy w *Kronice* Stryjkowskiego nabierają tym większego znaczenia wobec faktu, że ich autor był malarzem.

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił komunikat pt. *Bernardyńskie pomniki grobowe.*

Historia sztuki polskiej nie zwróciła dotąd dostatecznej uwagi na jeden z dawnych zabytków rzeźby, znajdujący się we Lwowie. Jest nim pomnik grobowy bł. Jana z Dukli w chórze zakonnym kościoła bernardynów, poza ołtarzem głównym.

Postać bł. Jana z Dukli (fig. 5, 6), wykonana w czerwonym marmurze, spoczywa sztywnie wyciągnięta z głową wspartą na dwóch księgach w miejsce poduszki, z ręką jedną wzdłuż ciała, trzymającą różaniec, i drugą położoną na piersiach. Subtelnie oddane rysy twarzy zmarłego zakonnika kontrastują do pewnego stopnia ze stylizowanymi i umyślnie twardo modelowanymi zagięciami habitu, które układają się w długie i sztywne, rurkowate a szerokie, równolegle do siebie biegnące fałdy.

Rzeźbiarz osiąga tym wrażenie surowej powagi i monumentalności postaci bł. Jana z Dukli. Jakby nie istniało dla niego to wszystko, co z jednej strony wniósł był w sztukę średniowieczną na naszym terenie w jej końcowej fazie Stwosz, a tak samo dalekim jest on od ducha harmonii plastyki renesansowej. Powstały w epoce potrydenckiej, pomnik ten nie sięga także form barokowych, lecz stanowi raczej przeciwieństwo baroku w swej sztywnej i niemal hieratycznej postaci. Postać bł. Jana z Dukli przywołuje jakby wizję

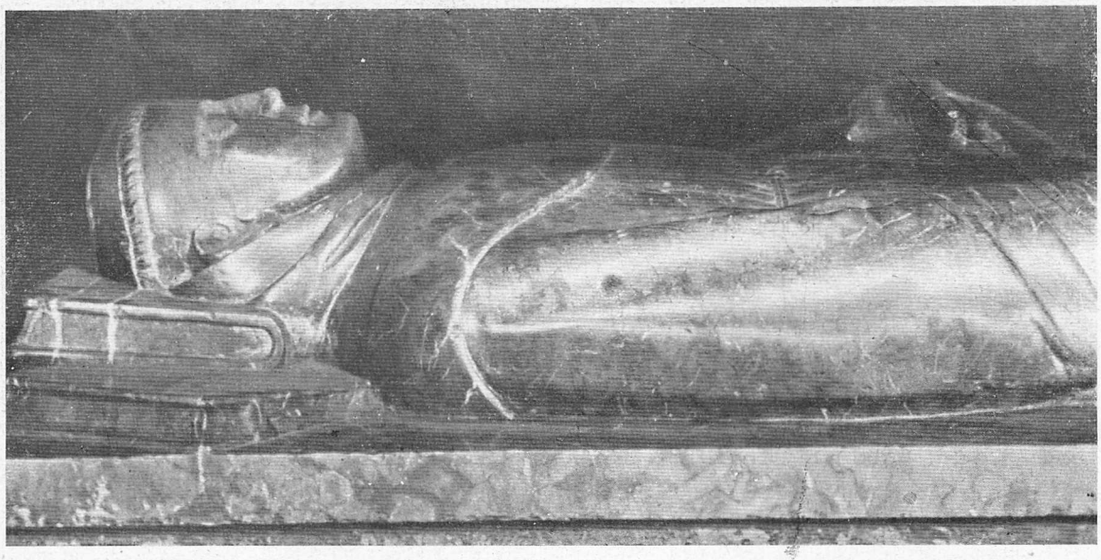
[1] Seraja Szapszał Han, *Wyobrażenia świętych muzułmańskich a wpływy ikonograficzne*, Wilno 1934, s. 1—6.

sztuki wieków średnich, czyni wrażenie symbolu ascezy i śmierci, a jak na czas, w którym powstał, zdaje się być czymś anachronicznym. Oto kilka słów odnoszących się do dziejów jego powstania.

Zmarły we Lwowie w r. 1484 bernardyński zakonnik Jan z Dukli nie od razu po śmierci doczekał się czci, jaką później otoczono cudami słynące jego relikwie [1]. Dopiero w r. 1521 w ówczesnym drewnianym kościele bernardynów we Lwowie wymurowano grób i wydobyte z ziemi zwłoki złożono w dębową trumnę, przykrywając grobowiec kamienną płytą, niczym zresztą poza samym napisem nie ozdobioną [2].

W toku budowy nowego kościoła w r. 1608, kiedy prezbiterium było już na ukończeniu, nastąpiło przeniesienie grobowca. Relikwie bł. Jana z Dukli przełożono wówczas z dębowej do nowej cynowej trumny i złożono je po stronie epistoły głównego ołtarza. Równocześnie wykonano w r. 1608 nowy grobowiec z czerwonego marmuru, na płycie zaś nakrywającej tumbę wyrzeźbiono leżącą postać bł. Jana z Dukli [3].

Na tym samym miejscu znajdował się grób błogosławionego zakonnika w latach 1626 i 1643, jak to stwierdzają ówczesne protokoły wizytacji. Płyta kamienna, pochodząca z r. 1521, z pierwszego murowanego



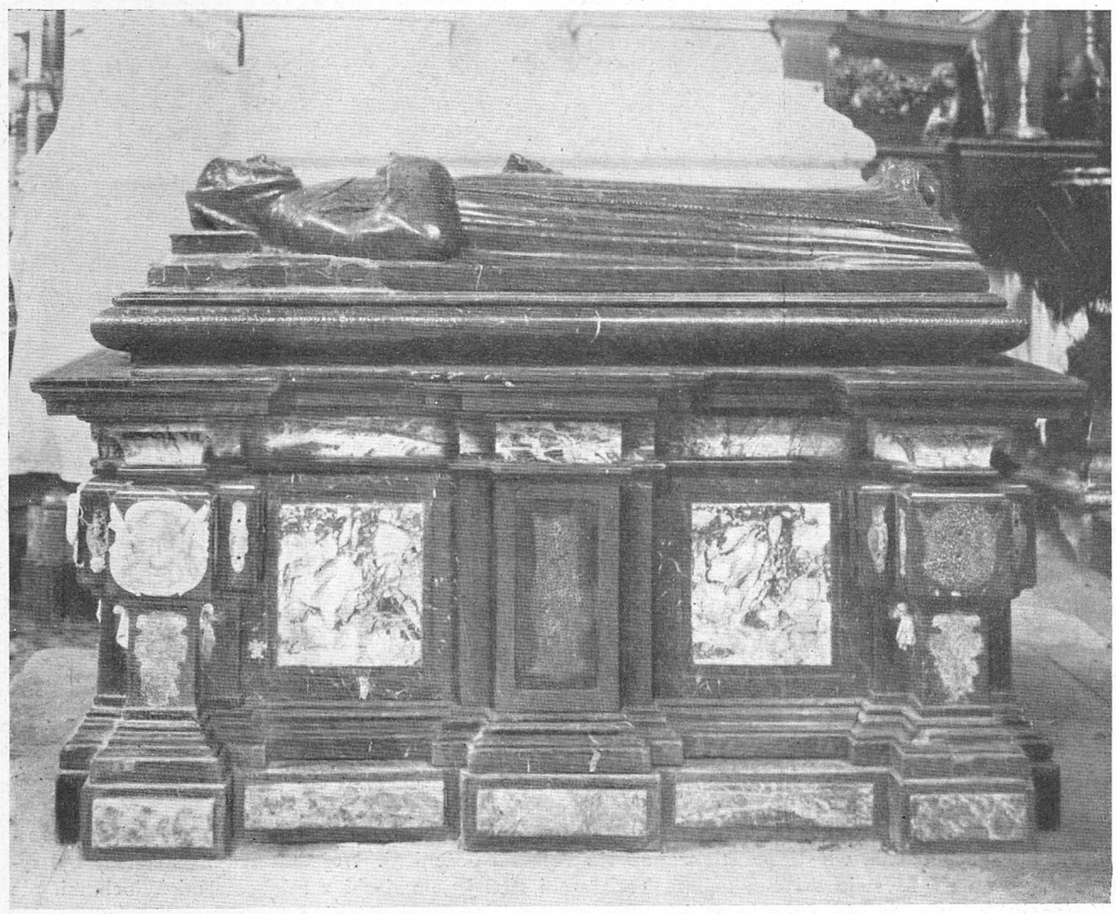
6. Posąg nagrobny bł. Jana z Dukli w kościele oo. bernardynów we Lwowie, szczegół.

Fot. K. Skórski, Lwów

grobowca, trzy łokcie długa a dwa łokcie szeroka, z napisem gotyckimi literami na niej, stała teraz oparta o ścianę za ołtarzem [4]. Ten stan rzeczy trwał do r. 1737 względnie 1740, w którym grobowiec przeniesiono w dzisiejsze miejsce, poza głównym ołtarzem.

Fundatorem sprawionego w r. 1608 grobowca był Mikołaj Daniłowicz, podskarbi wielki koronny, jak o tym mówią zeznania przesłuchanego w r. 1649 Wojciecha Kapinosa, podówczas 72 lat liczącego. Kapinos, opisując dawny grobowiec z r. 1521 i późniejszy drugi z r. 1608, fundowany przez podskarbiego Daniłowicza, zapytany skąd o tym wszystkim ma wiadomość, odpowiedział w słowach, włożonych mu w usta przez protokół: »quia omnibus istis interfui, uti rogatus et conductus ad fabricanda ista per praefatum Ill. dominum thesaurarium regni« [Daniłowicza]. W innym miejscu na zapytanie o źródła swych wiadomości o grobowcu bł. Jana z Dukli odpowiedział znów Kapinos: »quia vidi et circa ea laboravi« [5].

[1] Kantak K., *Bernardyni polscy* I, Lwów 1933, s. 121. [2] Arch. Archidiecez. we Lwowie, rpis K 667. — Bibl. Konwentu OO. Bernardynów we Lwowie, rpis 459. [3] Bibl. Konwentu OO. Bernardynów we Lwowie, rpisy obejmujące kronikę Kaliskiego z r. 1647, s. 26 i Komorowskiego Memoriale Ord. Fr. Minorum s. 304. — Bibl. Uniwersytecka we Lwowie, rpis 85. — Arch. Archidiez. we Lwowie, rpis KK 5. [4] Arch. Archidiecez. we Lwowie, rpis K 667. [5] Bibl. Konwentu OO. Bernardynów we Lwowie, rpis J. Komorowskiego Memoriale Ord. Fr. Minorum.



7. Nagrobek bł. Rafała z Proszowic w kościele oo. bernardynów w Warcie.

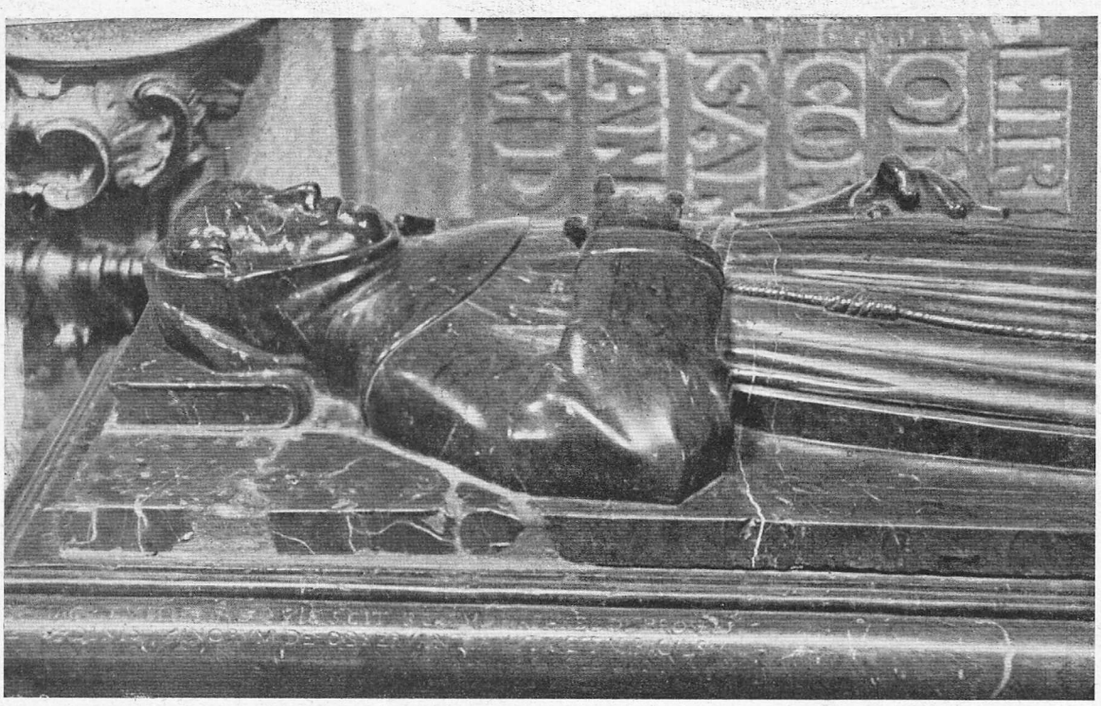
Fot. J. Raczyński, klisza w C. B. I.

Ze słów tych można wnosić, że sam Wojciech Kapinos był wykonawcą sarkofagu bł. Jana z Dukli z r. 1608. Urodzony w r. 1577 (w r. 1649 miał 72 lat), liczył Kapinos w czasie powstania sarkofagu 31 lat. Należy go odróżnić od jego ojca, również Wojciecha Kapinosa, zmarłego w r. 1610. Zarazem był Wojciech Kapinos (młodszy) szwagrem budowniczego Pawła Rzymianina. Dla odróżnienia od ojca nazywano go także Kapinosczykiem lub Kapinosowiczem. W cechu murarskim nadany mu przemianek brzmiał Życzliwy i pod tym nazwiskiem również często wymieniają go akta miejskie [1]. Z konwentem lwowskim bernardynów łączyło go wiele, a dowodem tego między innymi mógłby być fakt, że w testamencie z r. 1632 ciało swe kazał złożyć w kościele bernardynów [2].

Mimo to jednak mogłyby zachodzić wątpliwości co do autorstwa pomnika. Mógł bowiem współdziałać przy tym z żyjącym w r. 1608, a zmarłym w r. 1610 swym ojcem, Wojciechem Kapinosem, a tak samo mogła jeszcze w tym czasie istnieć spółka między obydwoma Kapinosami i Sebastianem Czeszkiem, murarzem i rzeźbiarzem, o której mamy wiadomość [3] na 10 lat przedtem, w r. 1598.

Wojciech Kapinos starszy przystąpił był do prowadzonej od r. 1591 przez Pawła Rzymianina budowy cerkwi Wołoskiej we Lwowie, pracując z nim razem, teść z zięciem, do r. 1598, po czym, po ustąpieniu

[1] Arch. m. Lwowa, Resign. 1621—40. [2] Tamże, Testam. 7, s. 360. — Arch. Archidiecez. we Lwowie, rpis KK 5, s. 164 (653) [3] Arch. m. Lwowa, III A 19.



8. Posąg nagrobny bł. Rafała z Proszowic w kościele oo. bernardynów w Warcie, szczegół.

Fot. J. Raczyński, klisza w C. B. I.

Pawła, pozostał Kapinos przy tej budowie w spółce z Ambrożym Przychylnym [1]. Wszyscy ci budowniczowie byli pochodzenia włoskiego, spolszczeni i z Polkami pożenieni. Wojciech Kapinos starszy był synem osiadłego we Lwowie Włocha Feliksa Trębacza i stąd jego związki z miejscowymi Włochami, nie mówiąc już o tym, że córkę wydał również za Włocha, Pawła Rzymianina.

Patrząc na rzeźby we fryzach zewnętrznych ścian cerkwi Wołoskiej zauważyć musimy pewne wspólne cechy ich stylu z cechami charakterystycznymi pomnika grobowego bł. Jana z Dukli w kościele bernardynów. Podobną w nich widzimy sztywność postaci, podobnie prostymi a równoległymi liniami biegną jednakowo spływające fałdy szat, cecha, która w metopach fryzów cerkwi Wołoskiej posunięta o wiele dalej niż w sarkofagu bernardyńskim, czyni wrażenie prymitywizmu, a którą może raczej przypisać należy grubej i niewykształconej ręce ich wykonawcy. Nie widać w każdym razie w nich włoskiej subtelności form i biegłości technicznej, zwykłej w tym czasie u włoskiego pochodzenia lapicydów.

Płaskorzeźby metop we fryzach cerkwi Wołoskiej powstały prawdopodobnie wówczas, kiedy budowniczym jej był Wojciech Kapinos starszy. W tym czasie w warsztacie ojca pracował młody Wojciech Kapinosczyk, o późniejszym przemianku cechowym Życzliwego, ćwicząc się w nauce budownictwa, zaprawiał się równocześnie także do kamieniarstwa i do rzeźby w kamieniu, jak to było powszechnie wówczas przyjętym zwyczajem i obowiązkiem czeladnika. Półkrwi, lub może tylko ćwierćkrwi Włoch, urodzony i wychowany na gruncie lwowskim, pozbawiony widoku wielkich dzieł plastyki, nie mógł dać z siebie wiele więcej, jak to co widywał i na czym się kształcił. Jeżeli zachowując styl hieratycznej sztywności postaci i prostych, równoległymi liniami wzdłuż ciała spływających fałdów szat zdołał styl ten uszlachetnić, doprowadzając go do wyższego poziomu w pomniku grobowym bł. Jana z Dukli, to położyć to przyjdzie może na karb płynącej w jego żyłach przymieszki krwi włoskiej i wrodzonego zmysłu artystycznego, z którym wielkimi drogami idąca sztuka włoska, współczesna Wojciechowi Życzliwemu, nie ma jednak nic wspólnego.

[1] Arch. m. Lwowa, Adv. 13, s. 1131.

Pomnik grobowy bł. Jana z Dukli winien być oceniany jako dzieło lwowskiego gruntu i lwowskiego partykularza, powstałe pod wpływem bodźców lokalnych. Przypomina on raczej niemiecki, późnośredniowieczny *Paralellfaltenstil*, lecz bez jakiejkolwiek analogii z barokowym w czasach gotyku poczuciem form, które stanowi cechę charakterystyczną tego kierunku w dziejach niemieckiej plastyki [1].

Interesującym jest wpływ, jaki pomnik bł. Jana z Dukli wywarł na plastykę grobową, szczególnie bernardyńską. Mówi o tym porównanie z pomnikami grobowymi dwóch innych błogosławionych członków tego zakonu, bł. Rafała z Proszowic w kościele bernardyńskim w Warcie [2] i bł. Szymona z Lipnicy w kościele bernardynów na Stradomiu w Krakowie [3].

Pomnik bł. Rafała z Proszowic (fig. 7, 8) jest o przeszło 30 lat późniejszy od lwowskiego. Fundował go w r. 1640 arcybiskup gnieźnieński Jan Lipski [4], a wyryta na tumbie data 11 listopada tegoż roku mówi o złożeniu w nowym marmurowym grobie zwłok zmarłego jeszcze w r. 1534 słynącego z cnót zakonnika.

9. Posąg nagrobny bł. Szymona z Lipnicy w kościele oo. bernardynów w Krakowie.
Fot. St. Kolowca, Kraków.

Trzecim z rzędu analogicznym do poprzednich jest krakowski pomnik bł. Szymona z Lipnicy (fig. 9). Zmarły jeszcze w r. 1482, bł. Szymon z Lipnicy pochowany był naprzód w kaplicy św. Anny kościoła bernardynów na Stradomiu w Krakowie. Inny członek oddanego zakonowi bernardynów rodu Lipskich, starosta sądecki Jan Lipski, zbudował swym kosztem ołtarz, a na nim grobowiec beatyfikowanego jeszcze w r. 1641 Szymona z Lipnicy w kaplicy jego imienia w tym samym kościele [5]. Ołtarz zamówiono u mistrza kamieniarskiego Marcina Krystiana z Kazimierza w r. 1662, o czym świadczy dochowany kontrakt [6]. Miejsce gdzie przebywał oraz imię i nazwisko rzeźbiarza zdają się przemawiać za tym, że był to mistrz typu prowincjonalnego, wychowany na wzorach rodzimych.

Mimo że było to w 54 lat od postawienia pomnika grobowego bł. Jana z Dukli, wzniesiono grobowiec bł. Szymona w Krakowie znów tym samym kształtem jak we Lwowie, z zachowaniem wszelkich analogii. Świadczy to o niezwykle trwałej tradycji form, zachowywanej konsekwentnie w pomnikach grobowych beatyfikowanych członków zakonu bernardyńskiego w Polsce przez cały wiek XVII. Różnice są nieznaczne i dotyczą tylko szczegółów. Bł. Rafał i bł. Szymon mają kaptur do pół nasunięty na głowę, podczas kiedy bł. Jan ma kaptur spuszczony. Najpóźniej z trzech postaci na pomnikach wykonana w rzeźbie postać bł. Szymona z Lipnicy różni się także tym od poprzednich, że głowę ma wspartą na poduszce, nie zaś na książce, i że obie ręce ma razem złożone na piersiach. Lecz zarówno bł. Rafał jak i bł. Szymon

[1] Pinder W., *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance* (Handb. d. Kunstwiss., Wildpark—Potsdam 1929, s. 478). [2] Na pomnik ten zwrócił moją uwagę dr Jerzy Szablowski, za co mu składam niniejszym szczere podziękowanie. [3] Zwrócenie mi uwagi na ten pomnik zawdzięczam znów drowi Karolowi Estreicherowi, który był łaskaw także zająć się dokonaniem fotograficznego zdjęcia tego pomnika. [4] Encyklopedia kościelna XXIII, Warszawa 1899, s. 10. [5] Golichowski N., *Bł. Szymon z Lipnicy*, Kraków 1898, s. 20. — Bogdalski Cz., *400 rocznica śmierci bł. Szymona z Lipnicy*, Kraków 1883. [6] Bogdalski Cz., *Błogosławiony Szymon z Lipnicy*, Kraków 1909, s. 129. — Żarnecki J., *Zabytki krakowskiego kościoła oo. bernardynów* (Kantak K., Szablowski J., Żarnecki J., *Kościół i klasztor oo. bernardynów w Krakowie*, Bibl. Krak. 96, Kraków, 1938, s. 115).

nie mają owego charakterystycznego w twarzy bł. Jana z Dukli wyrazu ascetycznej zadumy i jakby zapadnięcia się w siebie. Upraszczająca stylizacja fałdów szat u bł. Szymona nie idzie też tak daleko, jak w pomniku lwowskim. Natomiast u bł. Rafała w kościele w Warcie równoległość drobniejszych niż w pomniku lwowskim fałdów szat jest jeszcze bardziej podkreślona.

Mimo znacznej różnicy w datach powstania tych trzech pomników grobowych typ ikonograficzny ich jest ten sam. Z błogosławionych polskich członków tego zakonu tylko Ładysław z Gielniowa, którego ziemskie szczątki pochowane są w kościele bernardynów w Warszawie, nie ma pomnika. Gdyby go miał, byłby kształtowany pewnie według tego samego wzoru, gdyby go była formowała znów ręka rodzimego rzeźbiarza według wskazówek zakonników czy też fundatorów pozostających w związkach z zakonem. W tej jednolitości typu i sposobu stylowego ujęcia zachodzi niewątpliwie wspólna myśl przewodnia, która zdołała przezwyciężyć odmiany stylu i smaku, zaznaczające się w przeciągu tak długiego czasu. Musiały istnieć silniejsze motywy tradycji zakonnych, pozwalające oprzeć się barokowemu odczuwaniu form, ogarniającemu wszystko i trafiającemu do cel zakonnych, jak tego mamy przykłady w licznych innych kościołach tego samego zakonu.

W dyskusji dr Jerzy Szablowski przypomina pomnik bł. Michała Gedroycia w kościele św. Marka w Krakowie, należący — gdy idzie o figurę — do grupy »bernardyńskiej«. Zauważa dalej, że nazwisko, czy raczej imię autora pomnika w Warcie zostało odnalezione w czasie inwentaryzacji powiatu warteńskiego przed ostatnią wojną i było zanotowane w rękopiśmiennych materiałach inwentaryzacyjnych. Autorem pomnika bł. Szymona z Lipnicy jest Marcin Krystian z Kazimierza, jak podaje mgr Jerzy Żarnecki w swej pracy ogłoszonej w Bibliotece Krakowskiej [1].

Dr Jerzy Dobrzycki zwraca uwagę na pomniki biskupa Andrzeja Lipskiego w katedrze na Wawelu i bł. Stanisława Kazimierczyka w kościele Bożego Ciała w Krakowie, oba z czasu około r. 1630, oba z figurami typu »bernardyńskiego«. Figura bł. Stanisława Kazimierczyka, usunięta w w. XVIII i zastąpiona ozdobną trumienką, zachowała się w przyległym klasztorze. W obu tych pomnikach występuje alabaster, rzadko spotykany w Krakowie, popularny natomiast we Lwowie i we Wrocławiu.

Czł. Tadeusz Grabowski zauważa, że zakon bernardynów w Polsce przeżył dwa okresy świetności: w drugiej połowie w. XV i w w. XVII. Z obu tych okresów istnieje wcale obfita literatura zakonna, godna specjalnego opracowania.

Czł. Władysław Tatarkiewicz podkreśla ważność tworzenia grup zabytków pod kątem przynależności ich do organizacji zakonnych, które utrzymują pewne typy niezależne od topografii.

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił komunikat pt. *Pasy polskie wyrabiane we Włoszech.*

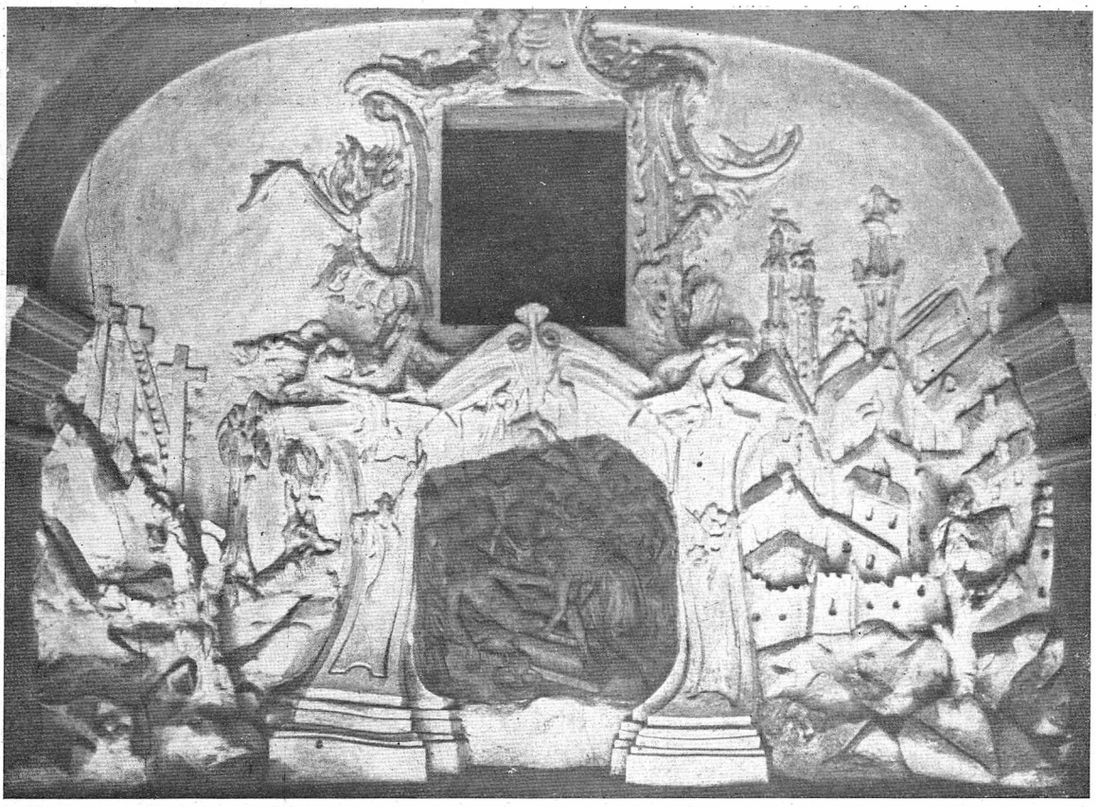
Znane były dotychczas naśladownictwa pasów polskich wytwarzane w Lyonie przez Pierre-Toussaint Dechazelle'a [2]. Kitowicz [3] wspomina także o pasach »w gatunku tureckich i perskich«, z napisem »à Paris«, sprowadzanych do Polski z Francji. Nie mieliśmy jednak wiadomości o naśladownictwach pasów polskich wytwarzanych we Włoszech i do Polski importowanych.

Dowiadujemy się o tym z odszukanego w czasach wojny, w r. 1942 we Lwowie w handlu antykwarskim pasa, noszącego na czterech rogach końców napis włoski: »Fabbrica Filiberti in Genova«. Pas jest lity, o tle złotym, jednostronny. Końce mają ornament składający się z dwóch bukietów kwiatowych, część środkowa, tzw. »wciąż pasa«, podzielona jest jednolicie na pólka o kształtach rombów, w których na przemian znajdują się pojedyńcze kwiatki z listkiem i ornamentalny utwór jakgdyby stylizowanych, złożonych razem liści w kolorze czerwonym, — wszystko na tle złotym. Tło odwrotnej strony pasa jest ciemnowiśniowobrązowe.

Trudne warunki wojenne nie pozwoliły mi uzyskać zdjęcia fotograficznego tego pasa.

Pas jako tkanina jest wykonany starannie. Wytwórca jego miał niewątpliwie przed sobą wzór w pasie polskim, jak można przypuścić w typie zbliżonym do pasów, które wychodziły z warsztatów fabryki w Kobyłkach w czasach prowadzenia jej przez Selimanda, lub z warsztatów fabryki w Lipkowie pod Warszawą, również czasów prowadzenia jej przez Selimanda. Techniczna strona tkaniny Filibertiego stoi jednak o wiele niżej od tkanin pasów polskich, podobnie wiele pozostawia do życzenia jej zespół barwny.

[1] Żarnecki *o. c.* s. 115. [2] Artaud F., *Notice sur Pierre-Toussaint Dechazelle* (éd. P. Saint-Olive w Mélanges historiques sur Lyon, Lyon 1869) i Spraw. KHS VII, s. CCXXII. [3] Kitowicz A., *Opis obyczajów i zwyczajów za panowania Augusta III*, t. III, Poznań 1841, s. 245.



10. Sopraporta stiukowa w przedsionku kościoła oo. dominikanów we Lwowie.

Fot. K. Skórski, Lwów

Jaką drogą doszło do naśladownictwa pasów polskich w fabryce genueńskiej Filibertiego i wytwarzania ich, prawdopodobnie celem eksportu, do Polski, tego możemy się domyślać, znając dzieje fabryki pasów w Grodnie za czasów podskarbiego Antoniego Tyzenhauza.

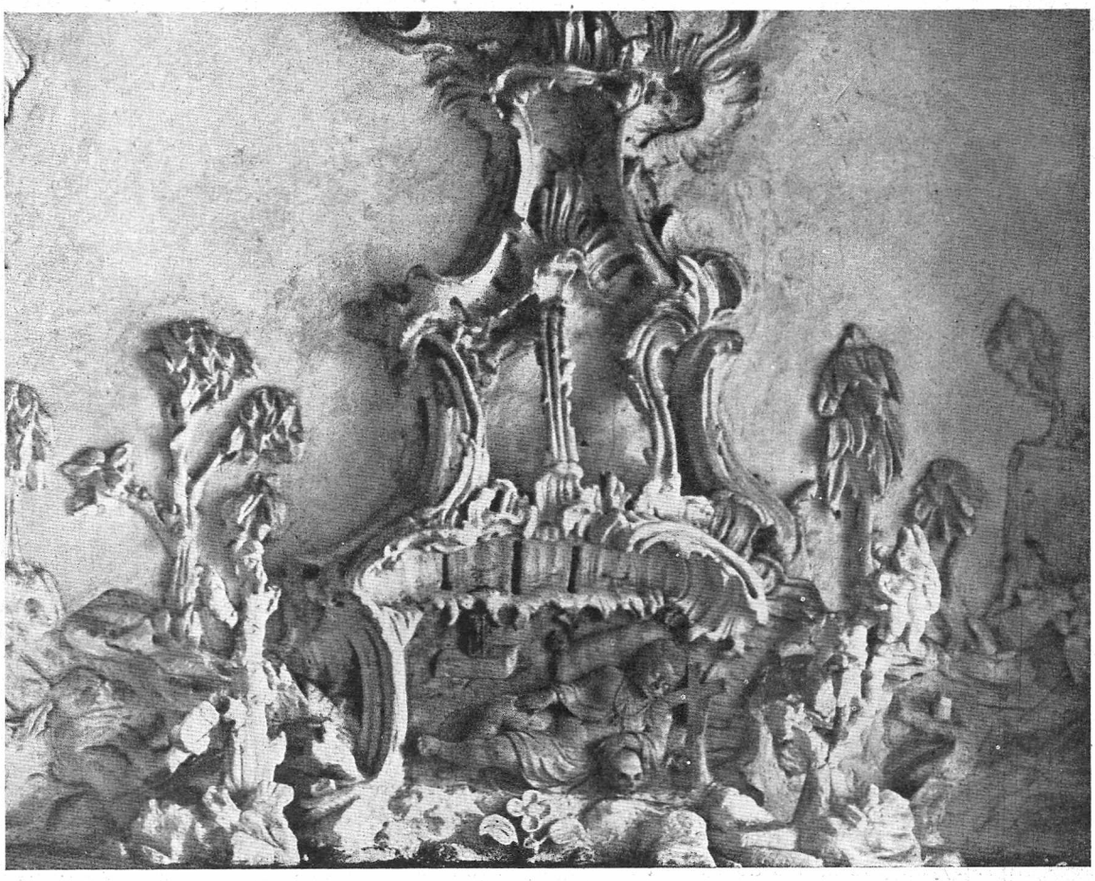
W r. 1774 sprowadzono do Grodna i tamtejszych manufaktur tkackich, specjalnie do tzw. »ciągwionej roboty«[1] i wytwarzania tkanin brokatowych, tkaczy włoskich, Giulia Bartolo i Michela Paoletti, trzeciego zaś Francesca Corsellini do wyrabiania materii gładkich. Łącznie ich warsztaty stanowiły wśród manufaktur grodzieńskich tzw. fabrykę włoską. W r. 1781 została zmniejszona do połowy ilość warsztatów grodzieńskich manufaktur tkackich, a wkrótce potem, wraz z upadkiem wpływów i znaczenia podskarbiego Tyzenhauza, nastąpiła ogólna ich likwidacja. Wtedy to zapewne włoscy pracownicy manufaktur w Grodnie powrócili do ojczyzny i któryś z nich mógł znaleźć zajęcie w fabryce Filibertiego w Genui.

Tak przypuszczać należy na podstawie zbiegu faktów, znanych nam ze studiów nad dziejami polskich »persjarni«. Filiberti, mając w swej wytwórni pracownika obeznanego z fabrykacją pasów polskich oraz wzór w autentycznym pasie przywiezionym z Polski, spróbował wytwarzania, podobnie jak Dechazelle w Lyonie, pasów o typie w Polsce przyjętym i na eksport do Polski. Z rzadkości pasów, jak wyżej opisany, jedyny dotychczas nam znany, wnosić można, że »Fabbrica Filiberti in Genova« nie podjęła wytwarzania pasów polskich na większą skalę i że może skończyło się na próbach ich produkcji.

Charakterystyczne jest, że jakkolwiek w Grodnie wytwarzano pasy o dwóch typach ornamentalnych, z początku o ornamencie zachodnioeuropejskim, a później dopiero o typowym polskim, powstałym pod wpływem sztuki dekoracyjnej Wschodu i wschodniego ornamentu, zyskującego przewagę nad smakiem

[1] Mańkowski T., *Pasy polskie* (Prace KHS VII, s. 160).

i stylem zachodnim, fabryka Filibertiego nie sięgnęła po wzory dekoracyjne europejskie, bliższe sobie, lecz wzorowała się na typowym polskim pasie o zespole ornamentalnym, wykazującym wpływy wschodnie, jaki na terenie polskim zapanował był wówczas niepodzielnie i łączył się z gustem polskiego sarmatyzmu w. XVIII. Pasy włoskiego wyrobu nie miały szans przyjęcia się w Polsce i niewątpliwie większego popytu



11. Sopraporta stiukowa w przedsionku kościoła oo. dominikanów we Lwowie.
Fot. K. Skórski Lwów.

na nie nie było. W Polsce bowiem wyrabiano wówczas już pasy czterostronne, znajdujące o wiele szersze zastosowanie przy różnego rodzaju okazjach, w życiu codziennym równie jak i do uroczystego stroju, nawet do ślubu i do żałoby, podczas kiedy znany nam, co prawda jedyny dotąd pas genueński jest tylko jednostronny.

W dyskusji dr Kazimierz Buczkowski pokazuje pas z sygnaturą »I. Giani 1861« ze zbiorów Feliksa Jasieńskiego w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił komunikat pt. *Brat Jan dominikanin, sztukator.*

Na jego osobę i niektóre dzieła zwróciłem uwagę w pracy o *Lwowskiej rzeźbie rokokowej*[1], określając zachowane w lwowskim kościele dominikanów Bożego Ciała stiukowe dekoracje jako jego ręki i wspominając o jego dalszej działalności na terenie Nowogródka.

[1] Mańkowski T., *Lwowska rzeźba rokokowa*, Lwów 1937, s. 20, 29.

Poszukiwania w kościołach dominikańskich, powstałych w w. XVIII lub w tym czasie odnawianych i dekorowanych, doprowadziłyby może do stwierdzenia innych jeszcze prac tego wybitnego sztukatora zakonnego. Było bowiem regułą, że przy znacznym ruchu budowlanym w polskiej zakonnej prowincji dominikańskiej, jaki zaznaczył się około połowy w. XVIII, snycerze czy sztukatorzy, bracia zakonni, poświęcający całą swą pracę i życie służbie Bożej, po wykonaniu prac w jednym z kościołów lub klasztorów dominikańskich, »za dyspozycją prowincjalską« przenosili się do drugiego, wskazanego im, w którym oczekiwało ich dalsze zadanie do spełnienia. Stąd powstawały w poszczególnych klasztorach przejściowo warsztaty snycerskie i sztukatorskie, prowadzone przez braci zakonnych, przenoszących się z miejsca na miejsce do innych klasztorów, w miarę zapotrzebowania ich pracy gdzie indziej, zawsze jednak w obrębie tej samej prowincji zakonnej.

Taki ośrodek artystyczny, zwany w aktach klasztornych »snycernią«, znajdował się w latach 1762—6 w lwowskim klasztorze dominikańskim przy kościele Bożego Ciała [1]. Należeli do niego bracia zakonni, fachowi snycerze i sztukatorzy, a kiedy ich praca nie wystarczała, by podołać postawionym przed nimi zadaniom, w dekoracji wielkich rozmiarów kościoła i klasztoru wspomagali ich świeccy pracownicy, umówieni przez prowincjała lub specjalnego prowizora *fabricae ecclesiae*. W snycerni dominikańskiej we Lwowie »brat Jan snycerz« rzeźbił wazony dekoracyjne do ołtarzy, dziś nie istniejące, które uległy zniszczeniu w jednym z pożarów kościoła Bożego Ciała w latach 1766 lub 1777 [2]. Prócz niego pracował tam »brat Łukasz snycerz«, a do pomocy był im przydzielony »chłopiec ze snycerni«.

12. Lawaterz w zakrystii kościoła podominikańskiego św. Michała w Nowogródku.
Fot. J. Żmigrodzki, Nowogródek.

Postawione we Lwowie przed bratem Janem zadania musiały być w styczniu 1766 ukończone, gdyż w tym czasie, otrzymawszy za to »prowizję i wiatyk«, za »dyspozycją prowincjalską« wyjechał do Nowogródka, jak o tym wspomina zapisek lwowskiego kościoła dominikanów [3]. W obu dominikańskich kościołach, we Lwowie u Bożego Ciała, w Nowogródku zaś w kościele podominikańskim św. Michała, znajdujemy analogiczne prace sztukatorskie. We Lwowie dwie zachowane sopraporty w przedsionkach kościoła, w Nowogródku zaś lawaterz [4] w zakrystii noszą zbyt wiele cech jednej i tej amej ręki, by co do ich autorstwa mogła zachodzić jakakolwiek wątpliwość. Wszystkie one skomponowane zostały w typie ornamentalnym *genre rocaille*, z wielką biegłością techniczną, nawet wirtuozostwem, wszystkie odznaczają się pomysłowością i fantastycznością kompozycji.

[1] Mańkowski T., *Lwowska rzeźba rokokowa*, Lwów 1937, s. 20. [2] Mańkowski T., *Lwowskie kościoły barokowe* (Prace Sekcji Hist. Szt. i Kult. Tow. Nauk. we Lwowie II, 1932, s. 55, 56). [3] Arch. Konw. Dominikanów we Lwowie, rpis Regestra expensarum od r. 1757. [4] Zdjęcie fotograficzne lawaterza w Nowogródku zawdzięczam prof. drowi Stanisławowi Lorentzowi, który zechce za nie przyjąć me szczere wyrazy podzięki.

W sopraportach obu przedsionków lwowskiego kościoła dominikańskiego za ośrodek kompozycji posłużyły fragmenty rzeźb w alabastrze, pochodzących ze zburzonego w r. 1745 dawnego kościoła dominikańskiego [1]. Jedna z nich przedstawia Złożenie Chrystusa do grobu (fig. 10), druga zaś uśpione dziecię z symbolami śmierci, czaszką i klepsydrą (fig. 11), widocznie fragment jakiegoś nagrobka. Do alabastrowego fragmentu Złożenia do grobu dokomponował brat Jan rokokowe obramienie, po bokach dodał z lewej strony widok Golgoty, z prawej Jerozolimy, u góry zaś w rokokowe ujęcie ornamentu włączył także otwór ponad drzwiami. W drugiej sopraporcie zamieszczono rocaillową wnękę z alabastrowym fragmentem nagrobka dziecka, ze spiętrzoną nad nią fantastyczną nadbudową i niżej skalistym krajobrazem, z rzadko rozsianymi w nim drzewami. Te ostatnie to raczej symbole drzew, zeschematyzowanych fantastycznie, wywołujących w tym tle jakby wizję zaświata. Podobnie fragment widoku Jerozolimy, potraktowany szkicowo, lecz niezmiernie śmiało, nosi znamiona sugestywnej siły, jaka cechuje talent jej autora.

Te same cechy nosi lawaterz w zakrystii podominikańskiego kościoła św. Michała w Nowogródku (fig. 12). Ten sam rozmach i fantazja oraz techniczna biegłość znamionują i ten utwór brata Jana. Śmiałość ornamentalnej kompozycji i jej rozwichrzenie sięga tu może dalej jeszcze, aniżeli w lwowskich utworach tego samego autora.

W nowogródzkim lawaterzu zaznacza się jakby krok naprzód w kierunku postępującej swobody twórczej i równoczesnej dekompozycji form. W ukośnym ustawieniu pilastrów może należałoby szukać też wspomnienia fasady lwowskiego kościoła dominikanów.

Z tych niewielu znanych nam dotąd dzieł brata Jana dominikanina wyziera bujność jego talentu, wirtuozostwo formy zakonnego plastyka i pełen charakterystyki sposób traktowania przez niego przedmiotu.

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił komunikat pt. *Sielanki polskie kopersztychami ozdobione 1778 r.*

O stosunkach artystycznych dwóch krajów i wzajemnych wpływach kulturalnych mówią między innymi niekiedy dzieje wydawnictw książek. Jeden z przykładów wpływów idących z Francji i sięgania z Polski po wzory do Francji stanowią dzieje wydania książki ozdobionej miedziorytami, której pełny tytuł brzmi: *Sielanki polskie z różnych autorów zebrane, a teraz świeżo dla pożytku y zabawy czytelników po trzeci raz przedrukowane y poprawione, koperstychami ozdobione*, w Warszawie 1778, nakładem księgarni Gröllowskiey Nadworney J. K. Mci w Marywilu pod znakiem Poetów.

Nie była to zatem książka po raz pierwszy ukazująca się w druku; miała bowiem za sobą już przedtem dwa wydania, stopniowo rozszerzane i uzupełniane. Do poezji w. XVII Szymonowicza i Zimorowicza dodawano sielanki współczesnych autorów: Naruszewicza, Gawińskiego, Minasowicza, jako utwory oryginalne, oraz Nagurczewskiego tłumaczenia z Wergilego. »Przedmowa bibliopoli« do ostatniego ich wydania mówi o piątej już »naywybornieyszych sielanek polskich edycyi«. Pomijamy jednak tu kwestię ilości wydań zbioru *Sielanek*, z których jedynie ostatnia interesuje nas na tym miejscu ze względu na to, iż — jak się wyraża karta tytułowa — została »koperstychami ozdobiona«.

Michał Gröll, wydawca, dedykował ją księciu generałowi ziem podolskich Adamowi Czartoryskiemu, a w swej »przedmowie bibliopoli« podkreślił, że to książę-generał zachęcił go i polecił »wprzódy do nich sztychować kopersztychy a potym y same dzieło przedrukować«. Zdaje się, jakgdyby sam program wydawnictwa był zatem ułożony wspólnie przez Czartoryskiego i Gröllа. W myśl tego programu autorem ilustracji rysunkowych, według których wykonać miano płyty miedziorytnicze, miał być znany i głośny paryski rysownik i grafik Charles Eisen. Do niego to zwrócił się Gröll o dostarczenie rysunków. Zapewne także zdaniem Czartoryskiego nikt bardziej do tego się nie nadawał, jak podówczas w pełni twórczości będący, 58-letni, mający za sobą bogaty dorobek artysta, znany, szczególnie jako świetny ilustrator paryskich wydawnictw, jak *Contes* La Fontaine'a i inne [2]. Miarą rozgłosu imienia Eisena jest, że w tym jednym z najbardziej luksusowych wydawnictw a finansowanych przez »fermiers généraux« uznano za odpowiednie umieścić obok portretu La Fontaine'a także portret ilustratora jego bajek.

Obdarzony niezmierną łatwością kompozycji, wyobraźnią żywą i bujną, był Eisen spadkobiercą form stylowych epoki Ludwika XV, a zarazem twórczością swą wkraczał w nowy świat form, jaki niosły ze sobą czasy Ludwika XVI. Prócz ilustracji odnoszących się do samej treści zdobionych nimi dzieł rozsiewał Eisen na ich kartach drobne arcydzieła ornamentyki w licznych winietach i zastawkach, owych niezrównanych *cul-de-lampe*, w których, według wyrażenia Goncourtów, Pompei mieszała się z Trianonem [3].

[1] Mańkowski, *Lwowskie kościoły barokowe*, s. 50. [2] Amsterdam 1762. [3] de Goncourt Edmond et Jules, *L'art du dix-huitième siècle* II, 3-e éd., Paris 1882, s. 145.

Lecz do ilustracji *Sielanek polskich* brakło Eisenowi zrozumienia tekstu polskiego. Mógł ten brak być uzupełniony wskazówkami samego wydawcy. Zapewne też Gröll postarał się o to, by Eisenowi dostarczone zostało krótkie francuskię objaśnienie tematu wydawnictwa, co by go zwolniło od konieczności zaznajamiania się z tekstem utworów polskich w dosłownym tłumaczeniu. Brakło jednak jeszcze czegoś więcej ilustratorowi, paryżaninowi, który poza granice Francji prawdopodobnie nigdy nie wyjeżdżał: zrozumienia polskiego kolorytu, polskiego nieba sielanek, znajomości polskich kostiumów i — jak byśmy dziś powiedzieli — polskiego folkloru.

Postanowiono zaradzić i temu. Przebywało właśnie w Paryżu w czasie zamówienia przez Gröllа rysunków u Eisena dwóch młodych Polaków, »którzy wprzód wziąwszy różnych umieiętności w Szkole Rycerskiey JKMci początki, w innych się jeszcze wyzwolonych sztukach doskonalić usiłowali«. Szkoła Rycerska, tj. Korpus Kadetów w Warszawie, była pod opieką ks. Adama Czartoryskiego, który wychowańcami jej nie przestawał się interesować [1] i po wyjściu jej ze szkoły. Niewątpliwie też na zlecenie Czartoryskiego nieznani nam z nazwisk wychowańcy Korpusu Kadetów, przebywający około r. 1777 w Paryżu, »dali IP-u C. Eysenowi w rysunkach biegłemu do tych ośmiu kopersztychów swoie modele, wyrażaiące w osobach w wieyskim ubierze znakomitsze w tych sielankach zawarte rzeczy. Były te rysunki pod wysoki rozsądek J. O. Xcia Generała tu przysłane, u którego znalazłszy swoią zaletę, dostały się do sztychowania IP. Longuelowi, który ie z niemnieyszą dokładnością y pięknością wysztychowawszy, edycyą teraźnieyszą od innych wszystkich dokładnieyszą y celnieyszą uczynił«.

13. Miedzioryt według rysunku Eisena z *Sielanek polskich*.

Joseph Longuel (także Longueil) był osiadłym w tym czasie w Paryżu uczniem mistrzów miedziorytnictwa, takich jak J. Ph. Lebas, J. Aliamet i J. G. Wille. W zawodzie sztycharskim nazwisko jego było związane długie lata z nazwiskiem Eisena. Związek ten spowodowała współpraca obu nad ilustrowaniem pomnikowego wydawnictwa bajek La Fontaine'a, które ukazało się w Amsterdamie r. 1762. Odtąd stale ręka i rylec Longuela służyły przenoszeniu na płyty miedziorytnicze rysunków Eisena [2] przeznaczonych do ilustrowania dzieł różnych autorów. Do nich miały należeć i *Sielanki polskie*, nieznane Goncourtom w ich monografii o twórczości Eisena [3].

Polscy dawni autorowie sielanek, jak Szymonowicz i Zimorowicz, wpatrzeni byli we wzory antyku, zwłaszcza Wergilego, z drugiej strony zaś pragnęli w swe utwory bukoliczne wlać koloryt i ducha polskiego. W wynikający stąd nastrój sielanek polskich na poły antycznym duchem owiany, na poły wiejski i swojski, polski, Eisen jednak nie umiał utrafić. Z ilustracji jego wieje pewna sztuczność i konwencjonalność. Patrząc dziś na jego miedzioryty mamy wrażenie pewnej obcości tematu, stanowiącej dla Eisena trudność nie do przełamania.

[1] *Polski słownik biograficzny* IV, s. 250. [2] Thieme u. Becker, *Allg. Lexikon der bildenden Künstler* XXIII, s. 359. [3] Goncourt *o. c.* IV s. 250.

Staje przed nami za to obraz odwiedzających jego paryską pracownię umyślnie w tym celu na zlecenie księcia generała ziem podolskich w polskich strojach przybyłych młodych ludzi, wychowańców warszawskiego Korpusu Kadetów, ukazujących Eisenowi nie tylko szczegóły polskiego stroju narodowego, lecz objaśniających także treść sielankowych przedstawień, — dawnych Szymonowicza i Zimorowicza, czy współczesnych Naruszewicza, Minasowicza i Gawińskiego. Może w tej właśnie sytuacji przedstawił ich Eisen, siedzących na terasie jakiegoś budynku. Widzimy ich w sztychu zamieszczonym w *Sielankach* przed przedrukiem dzieł Zimorowicza, o podgolonych czuprynach, z księgami w rękach, żywo dyskutujących. Nad nimi unosi się alegoryczna postać uskrzydlonego geniusza (fig. 13)

14. Miedzioryt według rysunku Eisena z *Sielanek polskich*.

Te same osoby odwiedzających Eisena w jego pracowni młodych Polaków powtarzają się i w innych sztychach ilustrujących *Sielanki*, jak np. przed rozdziałem obejmującym utwory Gawińskiego. Z ich ust czerpał Eisen wiadomości o charakterystycznych szczegółach w tych sielankach. Szczegóły te to wieśniacze stroje *Roxolanek czyli ruskich panien* (fig. 14), ich sposób uczesania, nakryć głowy itp. Nie są wykonane według rysunków Eisena zamieszczone w medalionach portreciki sielankopisarzy polskich, zapewne rytowane dopiero w Warszawie, po przysłaniu z Paryża płyt miedziorytniczych.

Stworzonym przez Eisena postaciom daleko do życiowej prawdy. Uderza w nich brak bezpośredniości obserwacji ze strony artysty, który do polskiego świata czasów sarmatyzmu odnosił się analogicznie, jak sztuka francuska w. XVIII odnosiła się do egzotyki Wschodu. Postacie młodzieży szlacheckiej mają może nieco więcej prawdy. Wszak miał ich Eisen przed sobą w osobach wychowańców Korpusu Kadetów. Lecz postacie rzekomych polskich chłopów tchną nastrojem wyidealizowanych, konwencjonalnych scen pastoralnych francuskiego malarstwa w. XVIII, bez śladu charakterystyki typu postaci, czy też rysów indywidualnych (fig. 15). Swe pojęcia francuskie, właściwe epoce, w której żył, kojarzył Eisen z opowiadaniami np. o wnętrzu wiejskiej chaty w Polsce, w jego ilustracjach nie koniecznie zgodnej z rzeczywistością. Ponieważ tłem sielanek był krajobraz polski, Polska zaś leży na północy, więc przede wszystkim drzewa świerkowe powtarzają się w krajobrazie ilustracji Eisena. Najbardziej sobą jest on w miedziorycie zamieszczonym przed rozdziałem zawierającym Nagurczewskiego przekład utworów Wergilego, kiedy przed siedzącym w bibliotece młodym szlachcicem staje przybrany w wieniec laurowy sam Mars z dwiema alegorycznymi postaciami po bokach. Jedna z nich nosi atrybuty bukoliczne, druga atrybuty poezji. Antyk i polska egzotyka miały według intencji Eisena stworzyć może zharmonizowaną artystycznie całość.

Mimo braku życiowej prawdy, mimo konwencjonalności, jaką w naszych oczach grzeszą ilustracje Eisena do *Sielanek polskich*, oddają one nastrój tego, co wyniknąć mogło w artystycznym ujęciu z zetknięcia się staropolskiego świata sarmatyzmu z współczesną rafinowaną kulturą francuską.

Ilustracje Eisena do *Sielanek polskich* stoją na ogół niżej od innych jego utworów ilustracyjnych, w szczególności niżej od świetnych ilustracji do bajek La Fontaine'a. Mimo to godne są uwagi. Dorzucają

one interesujące szczegóły do dziejów mecenatu artystycznego i kulturalnego w Polsce w czasach Stanisława Augusta. Dają obraz współdziałania mecenasa w osobie Adama Czartoryskiego z wydawcą Gröllem, wspólnego ich porozumienia i omówienia przez nich przedmiotu tudzież wynikającego stąd sięgnięcia po ilustratora książki polskiej do Francji, a przy tym czynnej ingerencji Czartoryskiego w dostarczeniu modelów do ilustracji francuskiemu artyście i daleko idącego wchodzenia w szczegóły spraw wydawniczych.

W dyskusji czł. Tadeusz Grabowski podkreśla ogromny postęp w zewnętrznej szacie drukarskiej omawianego wydawnictwa w stosunku do druków z epoki saskiej. Dowodzi to wyrobionego smaku Czartoryskich i innych kulturalnych jednostek, które w czasach Stanisława Augusta nawiązały do kultury zachodniej i szerzyły kult pięknej książki.

15. Miedzioryt według rysunku Eisena z *Sielanek polskich.*

Posiedzenie z dnia 4 kwietnia 1946

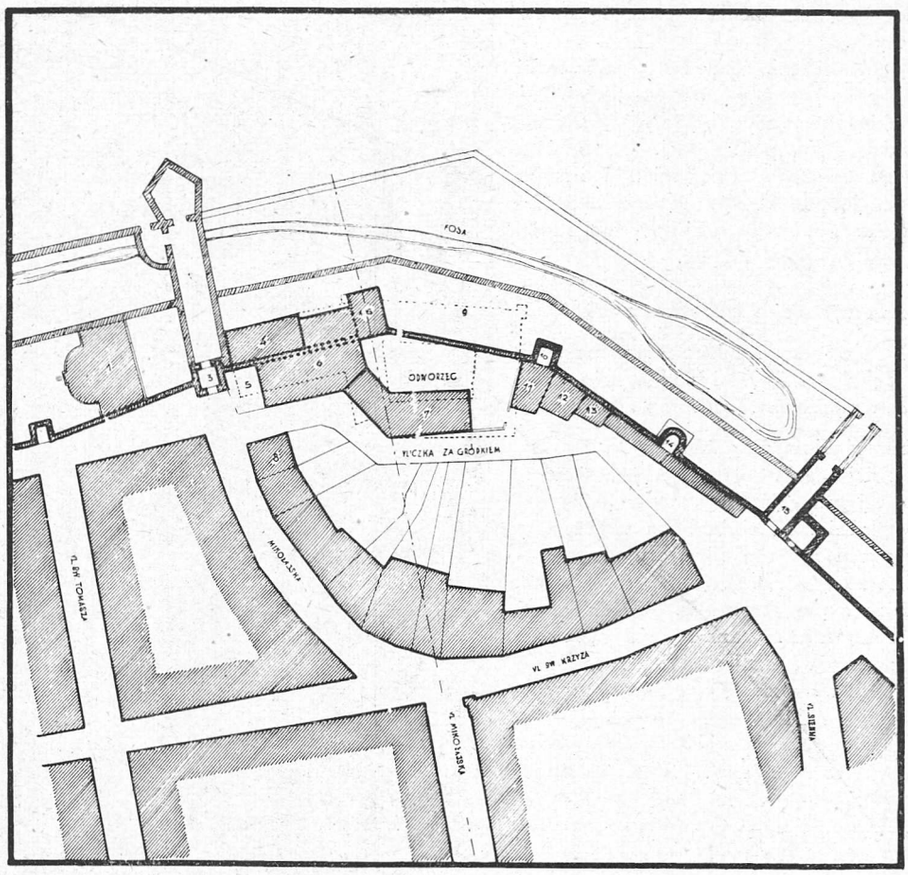
Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił pracę inż. arch. Stefana Świszczowskiego pt. *Klasztor ss. dominikanek Na Gródku w Krakowie.*

Jak wskazuje nazwa, klasztor Na Gródku stanął na miejscu, które ongiś było warowne. Zadaniem tej pracy jest wykazanie, jakie budynki, względnie części budynków pozostały z czasów przed budową klasztoru, i odtworzenie pierwotnej sytuacji.

Jeszcze z początkiem w. XIX klasztor, otoczony basztami i murami miejskimi, musiał wyglądać znacznie okazalej, niż dziś. U wylotu ulicy Mikołajskiej wznosiła się Baszta Rzeźnicza, zwana także Mikołajską, po drugiej stronie stały kolejno baszty Kurdybaniczna, Prochowa, dalej Nowa Brama. Fasadę od strony Plant, długości ponad 86 m, przecina silny ryzalit, o którym od dawna przypuszczano, że jest trzonem średniowiecznej baszty. Po zbiciu tynków zewnętrznych na środku ryzalitu ukazały się reszty ostrego łuku bramy, a w ścianach bocznych kilka strzelnic. Technika muru i rozmiar cegły wskazują niewątpliwie, że tylko dolna część pochodzi z epoki średniowiecznej, podczas gdy górna z w. XVII. Również sam spód baszty okryty jest płaszczem barokowego muru. Na fasadzie od baszty do ulicy Siennej wyróżniają się okna parterowe o profilach późnogotyckich, jednak ustawione nieregularnie i pozbawione stylowych parapetów. Przyczyną dość niedbałego traktowania całej fasady od Plant było przysłonięcie jej przez niższy mur miejski, tzw. przymurek. Również fasadę kościoła, wychodzącą na ulicę Mikołajską, potraktowano jako ślepą ścianę, bez żadnych otworów i nawet bez gzymsów, gdyż była ona zasłonięta w całości przez Basztę Mikołajską. Nieregularny ryzalit na tej fasadzie jest szczątkiem muru miejskiego, który w tym miejscu przytykał do ściany klasztoru. Natomiast fasady widoczne z ulic miejskich, jak fasada od ulicy Na Gródku i fasada zachodnia kościoła, mają pełną, choć skromną architekturę klasycznego baroku.

Skromnie również potraktowany jest dziedziniec wewnętrzny. Nad półokrągłymi oknami i arkadami parteru wznoszą się ciężkie, kwadratowe filary piętra, dźwigające konstrukcję dachu. Z wnętrz klasztornych zwraca uwagę kuchnia, położona w parterze dawnej baszty; liczne nieregularności planu potwierdzają, że mamy tu do czynienia z przebudową dawnej baszty. W piwnicach budzi zainteresowanie w części

pomiędzy basztą a ulicą Mikołajską potężny mur z dzikiego kamienia, niewątpliwie reszta dawnego muru obronnego, jak wskazuje technika murowania, grubość około 2·50 m, a także łączność z ryzalitem fasady od ulicy Mikołajskiej. Poza wymienionymi resztami murów tylko wspomniane obramienia okien w fasadzie od strony Plant, dwa portale, znajdujące się w parterze klasztoru, a także kilka prostych odrzwi piw-



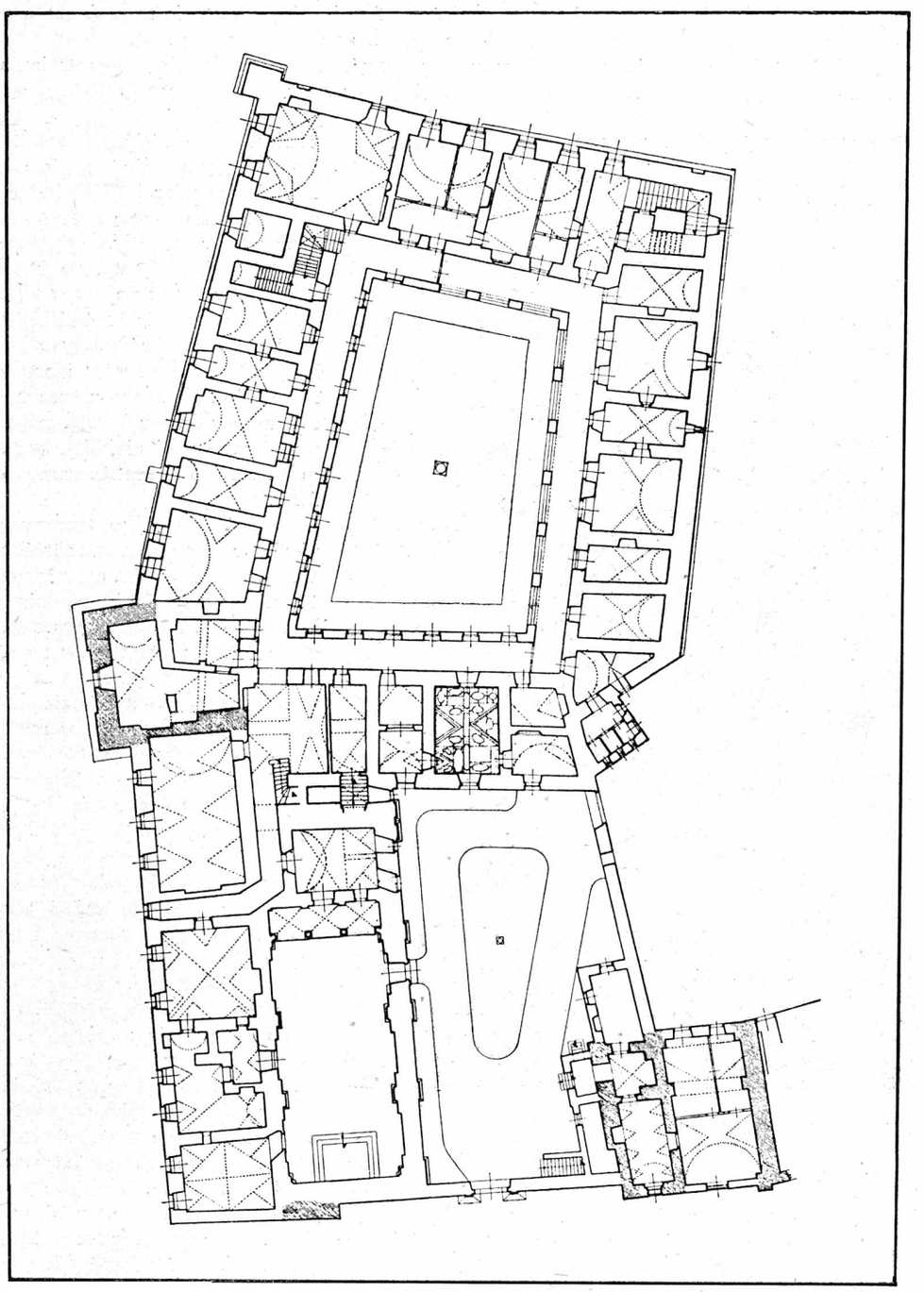
16. Kraków, Gródek, stan około r. 1626. Skala 1:2000.

1. Celestat. — 2. Brama Mikołajska. — 3. Baszta Rzeźnicza. — 4. Dom Pelczyńskiego. — 5. Placyk przed Gródkiem, na którym stała miejska słodownia. — 6. Główny budynek Gródka. — 7. Stajnie gródkowe. — 8. Dom Kuczkowicza alias Morelli. — 9. Przestrzeń między murami, odstąpiona przez miasto pod budowę klasztoru. — 10. Baszta Kurdybaników. — 11. Domek Marcina Różyckiego. — 12. Domek Ewy Baranowej. — 13. Domek Koty alias Kwoty. — 14. Baszta Prochowa. — 15. Brama Nowa. — 16. Baszta Gródkowa.

Zdjęcie Stefana Świszczowskiego.

nicznych pochodzi z epoki przed budową klasztoru, mianowicie z końca w. XV. Jednak te fragmenty dawnego budynku umieszczono w murach pochodzących niewątpliwie z lat 1627—32 jak stwierdza zarówno analiza architektury gmachu, jak i dokumenty.

Czy na miejscu klasztoru istniał kiedy gród, mogą pokazać tylko wykopaliska. Wiemy natomiast z całą pewnością, iż stał na tym terenie przed r. 1311 dom wójtów krakowskich, zapewne lepiej wyposażony niż przeciętne domy mieszczańskie. W r. 1311 książę Bolesław Opolczyk ten dom obwarował i przez okres około jednego roku utrzymywał tu swoją załogę. W czerwcu r. 1312 Opolczyk wydaje miasto Łokietkowi, który dom wójtowski burzy i stawia na jego miejscu gródek, przy nim zaś wieżę Mikołajską. Śladem fos zamkowych są zapewne linie ulic Mikołajskiej i św. Krzyża, zakreślające nieregularny łuk.

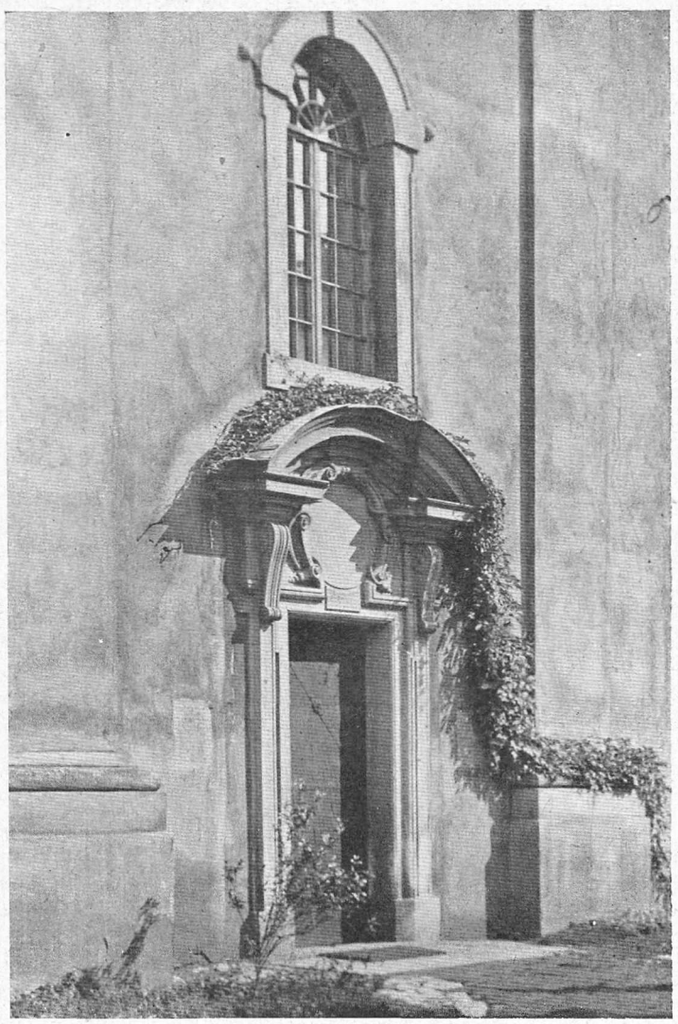


17. Klasztor ss. dominikanek Na Gródku w Krakowie.
Skala 1:500.

Zdjęcie Stefana Świszczowskiego.

Gdy z przestrzeni tej odejmiemy pas konieczny na założenie fosy i wału, pozostanie nam obszar w przybliżeniu 120 × 70 m, wystarczający na niewielką fortyfikację z budynkami dla załogi.

Baszta Gródka leży dokładnie w przedłużeniu prostej części ulicy Mikołajskiej, co pozwala na przypuszczenie, że ulica ta, zwana pierwotnie Rzeźniczą, biegła prosto na zamykającą ją bramę, podobnie jak np. Floriańska i Sławkowska. Nie podobna przypuścić, aby Brama Gródkowa nie łączyła się bezpośrednio z jakąś większą ulicą i by wjazd przez nią prowadził na wąską i nie posiadającą nazwy uliczkę. Wymiar zewnętrzny Baszty Floriańskiej wynosi 9·80, Baszty Gródka w parterze 10·20 m; rozpiętość łuku w Baszcie Floriańskiej 3·79 m, w Baszcie Na Gródku 4·10 m. Zamknięcie tej bramy przez włączenie w obszar Gródka zmusiło z czasem miasto do budowy Bramy Nowej, gdyż brama przy Baszcie Mikołajskiej, zbudowana przez Łokietka, została zamieniona na furtę.



18. Portal kościoła ss. dominikanek Na Gródku w Krakowie.
Klisza C. B. I.

Już w r. 1340 teren zameczku uległ parcelacji, a zamek określano jako »antiquum castrum«, co wskazywałoby, że wobec uspokojenia się miasta i połączenia go z Wawelem przez wcielenie okola św. Andrzeja był on militarnie zbyteczny. Tradycja obronności została w krótkim czasie zapomniana. Pomiędzy r. 1480 a 1485 nazywano Gródek »Woytey«, a kronika klasztorna tłumaczy nazwę Gródka, że »tam przedtem Gród był i sądy grodzkie odprawiano«. Przypuszczać więc wolno, że mieściło się tu po r. 1340 starostwo grodzkie. Najpóźniej jednak w początkach w. XV Gródek jest już własnością Tarnowskich, jak świadczą odpisy dokumentów zachowane w klasztorze.

Gródek Łokietkowy przetrwał przeszło półtora wieku. W r. 1475 »castellum Tarnoviensium« spłonęło. Bezpośrednio po pożarze Tarnowscy budują nowy gmach na gruzach dawnego, z którego przetrwały do naszych czasów wspomniane wyżej fragmenty architektoniczne i być może reszty murów fundamentowych. Istniejące w klasztorze odpisy dokumentów i kronika klasztorna pozwalają ustalić położenie i przybliżone rozmiary budynków Gródka, a także zawierają pewne szczegóły odnośnie do wnętrz. Główny budynek stał odsunięty co najmniej o 10 m od ulicy Mikołajskiej, długość jego wynosiła około 25 m, szerokość nie więcej niż 15 m. Składał się z wielkich sal, z których największa w pierwszych latach po osiedleniu się tu dominikanek służyła za kościół. Obok stały obszerne drewniane stajnie. Do głównego budynku przytykał na znacznej przestrzeni dom, stojący między murami miejskimi, w r. 1626 stanowiący własność złotnika Pełczyńskiego. Z drugiej strony, pod Basztą Kurdybaników, stał dom drewniany, własność wówczas Marcina Różańskiego, a za nim ku Nowej Bramie jeszcze dwa drewniane domki, przytykające do muru miejskiego. (fig. 16).

Budowę klasztoru Na Gródku (fig. 17) opisuje szczegółowo wymieniona już kronika klasztorna. Fundatorką była Anna z Branickich Lubomirska, żona Sebastiana Lubomirskiego. W r. 1621 zakupiła fundatorka od Gabriela Tarnowskiego Gródek, a od złotnika Pełczyńskiego przyległą kamienicę między murami miejskimi. Gdy jednak w kamienicy Pełczyńskiego można było urządzić tylko 14 cel, nowicjat i kuchnię, a budynek Gródka poza wielką salą, w której urządzano pierwszy kościół, okazał się dla zakonnic nieprzydatny, postanowiła fundatorka zbudować nowy klasztor. Szczupłość parceli nie pozwalała na postawienie odpowiednich zamiarom fundatorki budynków, wobec czego nabyła od Rady miejskiej obszerną parcelę pomiędzy murami. W latach 1627 i 1628 wykonano skrzydło budynku od Baszty Gródkowej do Baszty Kurdybanicznej. W latach 1629 i 1630 wykonano w surowym stanie dalsze skrzydło czworoboku naokół dziedzińca; 4 stycznia 1632 siostry przeprowadziły się już do nowego klasztoru. W tymże roku rozebrano do gruntu cały stary Gródek i zapewne także kamienicę Pełczyńskiego. Na miejscu tych budynków stanął nowicjat i kościół, poświęcony 8 października 1634. Ma on wymiary niewielkie: długość w przyziomie 20·20 m, szerokość 8·10 m. Z podwórza wewnętrznego prowadzi do kościoła piękny portal, nad którym tablica pamiątkowa (fig. 18). Wnętrze, zasklepione beczkowo z lunetami, zdobione jest dekoracją sztukatorską z motywów geometrycznych, jakiej mamy w Krakowie liczne przykłady. Również sztukateriami ozdobione jest sklepienie furty klasztoru, jednak sztukateria tu nie ma geometrycznej precyzji, jest płaska i szeroka, w przeciwieństwie do wysokiego i wąskiego profilu, użytego na sklepieniu kościoła.

Brak było jeszcze klasztorowi mieszkań dla kapłanów i służby kościelnej; również przebiegająca pod murami uliczka napełniała hałasem wnętrza klasztorne. Zaradziła temu fundatorka, zakupując domek przy ulicy Mikołajskiej, noszący dziś nr 19, własność Tomasza Kuczkowicza, zwanego Morella. W parter tego domu przeniesiono wylot uliczki Gródkowej i podworzec zewnętrzny odcięto od ulic Mikołajskiej i Gródkowej wysokim murem. Sklepienie przejazdu zachowało się, chociaż wyloty są zamknięte cienkimi murami. Od podwórza widać wyraźną linię łuku, przebijającą się spod tynków. W piwnicy tej kamieniczki znajduje się prosty gotycki portal, dawne wejście z ulicy.

W dyskusji czł. Tadeusz Mańkowski, nawiązując do opisanej dekoracji sklepienia kościoła ss. dominikanek, w której autor widzi cechy charakterystyczne dla typu krakowskiego, zwraca uwagę na wyróżniony przez W. Tatarkiewicza podobny, lecz nie identyczny typ lubelski dekoracji sklepień kościelnych i klasztornych. Oba te typy stykają się, wzajemnie się zazębiają i przenikają na terenie Małopolski. Jeden nosi więcej cech sztuki północnej, drugi południowej. Ze stanowiska geografii sztuki byłoby interesujące zestawienie i oznaczenie na mapie budowli, w których oba te typy znajdujemy. Na tej podstawie można by także zdać sobie sprawę z krzyżowania się na naszym terenie wpływów, bioracych początek z Niderlandów i z Włoch.

Dr Jerzy Szablowski przypuszcza, iż nader skromna architektura kościoła dominikanek Na Gródku jest dziełem jakiegoś polskiego budowniczego, pochodzenia krakowskiego. Wyraźną jej rodzimość podkreśla stiukowa, linearno-geometryczna dekoracja wnętrza, pojawiająca się dosyć często na sklepieniach ówczesnych kościołów i domów krakowskich. W w. XVII występują na terenie Polski trzy grupy stiuków linearno-geometrycznych. W pierwszej, »lubelsko-kaliskiej«, figury geometryczne, bogato profilowane i ozdobione motywami klasycznymi, powiązane są między sobą promieniami. Zdaniem Tatarkiewicza grupa ta, zainicjowana przez majstrów włoskich, wywodzi się z renesansowych stiukowych ram malowideł stropowych. W drugiej grupie, »krakowskiej«, figury geometryczne są płaskie i nie połączone między sobą. Zdaniem dra Szablowskiego punktu wyjścia dla tej grupy stiuków szukać należy w dekoracji części zamku wawelskiego, przebudowanej po r. 1595 przez Trevana. W trzeciej wreszcie grupie stiuków, bardzo zresztą nielicznej, figury geometryczne utworzone są z listew jakby wykrojonych z żelaza i przytwierdzonych do sklepienia za pomocą gwoździ, śrub, rautów itp. Ujawnia ona wyraźnie wpływy renesansu niderlandzkiego. Dekoracja na sklepieniu kościoła Na Gródku należy do grupy »krakowskiej«. Natomiast dekoracja sieni przyległego klasztoru dominikanek jest jakby połączeniem wszystkich trzech typów: tak jak w grupie »krakowskiej« składa się ona z zupełnie płaskich figur geometrycznych, podobnie jak w grupie »lubelsko-kaliskiej« figury geometryczne są z sobą powiązane, wreszcie z grupy trzeciej, »niderlandzkiej«, przejęły one pewne wycięcia, przypominające okucia ślusarskie. Takie połączone figury geometryczne spotykamy na terenie Krakowa w nielicznych zaledwie przykładach, np. na sklepieniu sieni kamienicy nr 4 przy ulicy Sławkowskiej.

Dr Józef Dutkiewicz zapytuje, czy zakrzywienie linii ulic Mikołajskiej i św. Krzyża nie pozostaje w związku z pozostałościami dawnych zabudowań Gródka. W Lublinie jest coś podobnego koło kościoła św. Michała z czasów Leszka Czarnego, co uszanowano przy wytyczaniu miasta w w. XIV. Portale gotyckie Na Gródku uważa za późniejsze, z pierwszej ćwierci w. XVI, nie zaś—jak autor—z czasu około r. 1475.

Czł. Tadeusz Grabowski zapytuje, czy w okolicy Gródka istniał jakiś kościół, zanim się tu osiedliły dominikanki. W ogrodzie domu przy ulicy Mikołajskiej 17 znajdowano — gdy tam mieszkał przed 50 laty — kości ludzi pochowanych na cmentarzu.

Inż. arch. Stefan Świszczowski wyjaśnia, że portale, o których mówił dr Dutkiewicz, pochodzą z czasu przebudowy pałacu Tarnowskich na Gródku po r. 1475. Kwestię stiuków omawia dokładniej w nie odczytanej części swej rozprawy. Stiuki »krakowskie« różnią się od »lubelsko-kaliskich« także technicznie: pierwsze robione są sposobem murarskim, drugie zaś wyciskane w szablonach i przymocowywane. Co do krzywizny, o którą zapytuje dr Dutkiewicz, to — jak wspomina w pełnym tekście swej rozprawy — jest to pozostałość zameczku Łokietka lub Bolesława Opolczyka. Pierwotnie Gródek nie był zameczkiem, lecz wójtostwem. Gródkiem w ścisłym tego słowa znaczeniu stały się te zabudowania dopiero po stłumieniu buntu wójta Alberta przez Łokietka, i to na krótko. W bardzo głębokich piwnicach domów nr 17 i 19 przy ulicy Mikołajskiej znalazły się ślady fos. Małe domki, które tam stały, nie potrzebowały tak głębokich piwnic. Kościoła przed dominikańskim Na Gródku nie było. Nasuwa się więc wątpliwość, czy kości, o których wspomina czł. Grabowski, były kośćmi ludzkimi.

Posiedzenie z dnia 9 maja 1946

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił pracę prof. dra Jana Zachwatowicza pt. *Rotunda Mieszka I w Gnieźnie.*

Jako wstęp do architektonicznej monografii gotyckiej katedry w Gnieźnie poruszone zostały przez autora problemy przedgotyckich budowli, ujawnionych przy badaniach biskupa Laubitza w latach 1926—8. Z zespołu znalezionych wówczas fragmentów budowli wyodrębnić można szczątki wielkiej rotundy oraz romańskiej trójapsydowej bazyliki. Zestawiając relikty, które mogą być odniesione do rotundy, i badając ich sytuacyjny i wymiarowy układ, autor podaje próbę rekonstrukcji przestrzennych stosunków tej budowli. Zarysowuje się w ten sposób rotunda o grubości murów 2·60 m, względnie 2·06 m, i średnicy 14·20 m, względnie 14·70 m. Pozostałość apsydy od północy pozwala na przypuszczenie, że istniały apsydy od wschodu, jako prezbiterialna, oraz od południa. Od zachodu apsydy nie było, sądząc z zachowanych tam śladów wejścia. Znaczna rozpiętość rotundy sugeruje podział jej wewnętrznej przestrzeni słupami według rozpowszechnionego typu rotund z obejściem.

Analizując skąpe wzmianki źródłowe, dotyczące rotundy, autor dochodzi do wniosku, że rotunda została zbudowana przez Mieszka I po r. 977. W niej złożone zostało ciało św. Wojciecha w r. 997 oraz odbył się zjazd gnieźnieński w r. 1000. Rotunda stała się więc w tym roku katedrą i egzystowała prawdopodobnie do r. 1039, do najścia Czechów i zniszczenia jej przez nich.

Przy ustaleniu wezwania rotundy Mieszka I nasuwają się duże trudności wobec wymieniania w źródłach różnych wezwań, jak N. P. Marii, św. Piotra, św. Trójcy, św. Wita, Wniebowzięcia N. P. Marii, wreszcie św. Wojciecha. Oczywiście to ostatnie wezwanie jest niewątpliwie dodatkowym, używanym stale po r. 1000. Wezwanie główne, które utrzymało się w tradycji, to Wniebowzięcie N. P. Marii, któremu poświęcony jest główny ołtarz.

Porusza poza tym autor sprawę środowiska, z którego mogła wyjść koncepcja i forma rotundy gnieźnieńskiej. Najbliższe powiązanie to Czechy z bogato rozczłonkowaną rotundą-tetrakonchą św. Wita w Pradze z r. 930. Rotunda ta jest niewątpliwym wzorem dla świątyni N. P. Marii (św. Feliksa i Adaukta) na Wawelu. Przez uczonych czeskich rotunda praska zaliczana jest do kręgu budowli karolińskich. Porządkując chronologicznie i przestrzennie materiał dotyczący problemu rotundy, autor dochodzi do wniosku, że okres architektonicznych form początku w. X najbliżej wiąże rotundę praską z architekturą nad Adriatykiem, przede wszystkim z Włochami. Zwraca również uwagę na detale architektoniczne kościoła św. Wita, które w sposób niewątpliwy wskazują na lombardzką szkołę architektoniczną. Dla rotundy gnieźnieńskiej będzie to również źródło inspiracji, tym bardziej, że nauka polska ujawniła cały szereg momentów, wskazujących na świadome poszukiwanie przez ówczesną Polskę bezpośredniego kontaktu z Włochami, oraz poważny udział włoskiego duchowieństwa (benedyktyni) w kształtowaniu się polskiej organizacji kościelnej.

W dyskusji czł. Tadeusz Grabowski zauważa, że ograniczenie znaczenia Niemiec dla początków naszej architektury, a wysunięcie przez prof. Zachwatowicza na pierwszy plan Włoch idzie w parze z analogicznym zjawiskiem i w innych dziedzinach: podczas gdy dawniej mniemano, że dla najstarszych utworów literatury francuskiej rozstrzygające znaczenie miał wpływ germański, to obecnie widzi się jej korzenie w klasztornej literaturze łacińskiej. W dziedzinie stosunków kościelnych w Polsce w. XI wysuwa się znacze-

nie elementu celtyckiego, którego przedstawicielami byliby Jordan, pierwszy biskup poznański, opat Tuni, dyplomata Bolesława Chrobrego, i Aron, [arcy]biskup krakowski.

Prof. dr Adolf Szyszko-Bohusz uważa fragmenty architektoniczne, ujawnione w Gnieźnie, w dodatku pod nieobecność architektów i archeologów w czasie badań biskupa Laubitza, za zbyt słabą podstawę do rekonstrukcji rotundy. Jeżeli mur magistralny ma istotnie grubość 2·5 m, to jest dostatecznie silny, by udźwignąć kopułę o średnicy 14·5 m, a w takim razie nie ma potrzeby przyjmować, że wewnątrz rotundy były słupy, oddzielające przestrzeń środkową, nakrytą kopułą, od obejścia. Mniema, że dalsze badania na miejscu są jeszcze konieczne.

Czł. Stanisław Gąsiorowski również nie widzi konieczności przyjmowania w rotundzie gnieźnieńskiej słupów, oddzielających przestrzeń środkową od obejścia. Podkreśla, że sprawa genezy budowli centralnych w łączności z zagadnieniem Wschód czy Zachód i teorią Strzygowskiego jest bardzo skomplikowana. Syria np. nie była odbiorcą form rzymskich. W w. IV stolicą imperium jest już Konstantynopol, w którym krzyżują się rozmaite wpływy. A i w Rzymie już w w. II stwierdzeni są artyści greccy. W związku z tym jest rzeczą ryzykowną dopatrywanie się wpływu Rzymu na rotundę nad Grobem Chrystusa w Jerozolimie. Stan tej rotundy jest dziś tego rodzaju, że jej zrekonstruowanie natrafia na niepokonalne bodaj trudności, wiązanie wszystkiego z Rzymem idzie za daleko, odnośnie jednak do rotundy gnieźnieńskiej można je uważać za trafne. Ważną zdobyczą pracy prof. Zachwatowicza jest oczyszczenie terenu i uporządkowanie materiału w tym sensie, że autor nie bierze w analizie porównawczej pod uwagę zabytków od rotundy późniejszych.

Prof. dr Jan Zachwatowicz przyznaje, że podkładem jego rozprawy jest w znacznej mierze wyobraźnia, zdaje sobie sprawę z tego, że dużo elementów jest jeszcze nie zbadanych, że podstawy do rekonstrukcji są niewielkie, ale na to na razie nie ma rady. Przyjął, że słupy dzieliły przestrzeń środkową od obejścia, bo w owym czasie w Europie tak wielka rozpiętość kopuły, jaką by się musiało przyjąć odrzucając słupy, byłaby rzeczą niespotykaną. Łatwiej było wybudować naszą rotundę ze słupami i obejściem, niż bez nich. Dalsze badania w Gnieźnie są konieczne i czyni się starania, by je przeprowadzić. W sprawie »Wschód czy Rzym« rozumie przez Rzym nie samo miasto, ale typ kultury. Sprawa udziału Celtów w naszych wczesnych dziejach, bardzo interesująca, nie jest jeszcze w zupełności wyświetlona.

Posiedzenie z dnia 23 maja 1946

Czł. Stanisław Gąsiorowski przedstawił pracę prof. dra Mieczysławy Ruxerówny pt. *Katalog rozgrabionej przez Niemców (19 IX 1939) kolekcji biżuterii antycznej i późniejszej, jak również oprawnych gemm ze zbiorów Muzeum Ks. Czartoryskich.*

Katalog obejmuje działy: biżuterii antycznej (greckiej, etruskiej i rzymskiej), wczesnochrześcijańskiej (w. IV—VII) oraz varia, pierścieni antycznych (greckich, etruskich i rzymskich) i późniejszych z wyłączeniem w osobną grupę pierścieni polskich historycznych i pamiątkowych oraz biżuterię późniejszą.

Biżuteria antyczna i wczesnochrześcijańska była autorce dobrze znana, ponieważ katalog jej przygotowywała już uprzednio, i te przedmioty zostały sfotografowane w naturalnej wielkości (jedna z tablic na skutek działań wojennych uległa uszkodzeniu i brak na niej należących tu pierwotnie nrów 38, 39 i 78, podobnie jak przepadła i pewna ilość notat). Wszystkie natomiast pierścienie i biżuteria późniejsza były fotografowane dla celów muzealnych na czterech niewielkich płytach, z których pozostały tylko silnie powiększone odbitki, co utrudnia pracę; opisy częściowo dawne inwentarzowe (Bentkowskiego i Smolki), częściowo dokładne i szkicami zaopatrzone zmarłego w czasie wojny konserwatora Muzeum Czartoryskich doc. dra Stefana Komornickiego.

Kolekcja obejmowała 257 przedmiotów i według działów przedstawia się następująco: 1. biżuteria grecka nry 1—20; 2. etruska nry 21—36; 3. rzymska nry 37—75; 4. wczesnochrześcijańska nry 76—85; 5. varia nry 86—93; 6. pierścienie antyczne nry 94—139 (w tym greckich 8, etruskich i italoetruskich 2, rzymskich 35); 7. pierścienie polskie pamiątkowe i historyczne nry 140—151; 8. pierścienie późniejsze (z wyłączeniem polskich pamiątkowych i historycznych) nry 152—195; 9. pierścienie służące tylko jako oprawa gemm nry 196—215 (w tym nr 201 oprawa nowoczesna jako dewizka;) 10. varia nry 216—229; 11. biżuteria późniejsza nry 230—257.

Przegląd kolekcji szczegółowy. 1. Biżuteria grecka obejmuje: nr 1 dużą rozetę z elektronu z w. VII przed Chr., zdobną bogato granulacją i plastyczną główką byka [1]; nry 2—3 kolczyki spiralowe [2], zakoń-

[1] Typ jak Marshall F. H., *Catalogue of the Jewellery Grek, Etruscan and Roman in the Department of Antiquities of British Museum,* nry 1230—1. [2] Typ jak Marshall *o. c.* nr 1652.

czone główkami kobiecymi [1], w. IV przed Chr., przypuszczalnie wytwór ośrodka tarentyńskiego, w każdym razie południowowłoskiego; nr 4 piękny kolczyk tarczkowy z lecącym Erotem-dzieckiem jako wisiorkiem, koniec w. IV przed Chr.; nry 5—6 lecące Eroty, para pięknych wczesnohellenistycznych wisiorków od naszyjnika lub kolczyków; nr 7 hellenistyczny kolczyk tarczkowy z wisiorkiem w kształcie orła, który unosi Ganimeda; nry 8—9 para kolczyków łódkowatych [2], połowa w. III, przypuszczalnie z Włoch południowych; nry 10—18 kolczyki hellenistyczne typu pierścieniowego [3], wśród nich szczególnie piękny nr 16, zakończony głową Menady; nr 19 fragment naszyjnika hellenistycznego z paciorków na przemian złotych i karneolowych [4], zakończonego głową koziorożca; nr 20 diadem hellenistyczny złoty, przypuszczalnie z Włoch południowych, ozdobiony wytłaczaną głową Heliosa.

2. Biżuteria etruska i italska: nr 21 dyskoidalny wisiorek z elektronu, italski, etruskizujący, z końca w. VIII przed Chr.; nry 22—23 para bardzo pięknych bransolet etruskich roboty ażurowej, typu charakterystycznego dla znalezisk z Vetulonii; bransolety krakowskie pochodzą jednak nie z Vetulonii, lecz — na podstawie ich stosunku do bransolet w Muzeum Brytyjskim, pochodzących z Corneto [5] — raczej z tamtej miejscowości, w. VIII/VII przed Chr.; nr 24 oczko pierścienia-wisiorka typu jak znany wisiorek z Ponte Sodo [6], w. VII przed Chr.; nr 25 blaszka z wytłaczanym etruskizującym wizerunkiem skarabeusza, w. VII/VI przed Chr., bez analogii; nry 26—27 para bardzo pięknych i wczesnych kolczyków typu *a baule*, w. VI przed Chr.; nr 28 pojedynczy, gorszy i typologicznie późniejszy kolczyk tegoż typu; nr 29 kolczyk typu *a baule*, z bladawego złota, odbijający w dekoracji od etruskich i będący prawdopodobnie faliskim naśladownictwem kolczyków etruskich, w. VI/V przed Chr.; nr 30 złota fibula z leżącym lwem, przypuszczalnie od pary z fibulą tegoż typu w Metropolitan Museum [7], w. VI/V przed Chr.; nry 31—32 para złotych kolczyków typu pierścieniowego z wisiorkiem wazowym, w. IV przed Chr.; typ bardzo częsty w kolekcjach; krakowskie egzemplarze ciekawe ze względu na bardzo bliski ich związek z ozdobami (innego typu) z kurhanu Mal-Tepe w Bułgarii południowej [8]; ornament w obu wypadkach niemal identyczny, podobnie jak i nie częsta w złotnictwie technika groszkowania *(lavoro di pelle)* [9], w. IV przed Chr.; nr 33 złoty kolczyk etruski typu pierścieniowego z nasuniętą tarczką pierścieniową [10], w. IV przed Chr.; nr 34—35 para kolczyków etruskich złotych typu tarczkowego; pośrodku tarczy, owalnie wydłużonej, granat *en cabochon*, dekoracja reszty powierzchni z półkul krytych granulacją *al pulviscolo* i z motywów układanych ze złotego drucika na sposób dawnych ozdób etruskich; wisiorek typu etruskizującego zakończony głową kobiecą, po bokach łańcuszki zakończone kwiatkami, jak na kolczykach greckich [11], w. III przed Chr.; nr 36 złoty nodus (spięcie diademu?), w. IV/III przed Chr.

3. Biżuteria rzymska: nr 37 naszyjnik z ogniw perpendykularnych zakończony drobnymi główkami Menad, przeżytek typu hellenistycznego, prawdopodobnie z Egiptu, w. I po Chr.; nr 38 naszyjnik-łańcuch pleciony, złoty, z wisiorkiem figuralnym (Eros na huśtawce) i 46 drobniutkimi wisioreczkami kształtu naczyniek [12], prawdopodobnie Egipt, w. I po Chr., typ bardzo rzadki; nr 39 naszyjnik złoty typu taśmy z ogniw ósemkowych [13], w. I—II po Chr.; nr 40 naszyjnik złoty [14], w. II po Chr.; nr 41 naszyjnik typu jak nr 38, z wisiorkiem ażurowej roboty (połączenie w całość organiczną kamieni i roboty ażurowej), w. III po Chr.[15]; nr 42 złoty rozdzielacz naszyjnika typu książeczki, pokrewny (ale znacznie młodszy) zabytkom w Metropolitan Museum[16], w. III/IV po Chr.; nry 43—53 kolczyki rzymskie, z tego nry 43—44 typu tarczkowego z wisiorkami amforkowymi typu dość częstego, w. I po Chr.; nry 45—53 rozmaite odmiany kolczyków obrączkowych z wisiorkami lub bez, ewentualnie z nakładanym z przodu medalionikiem, w. I/III po Chr.; nry 54—62 bransolety rzymskie, w tym nry 54—57 cztery identyczne, z blachy zwinięte, o poszerzonych końcach, ze sobą zrośniętych, w. I po Chr.; nry 58—59 para bransolet masywnych o przekroju romboidalnym, w. II po Chr.; nr 60 bransoleta skręcana z grubych drutów [17], w. II/III po Chr.; nr 61 bransoleta podobna do poprzedniej, ale znacznie cieńsza; nr 62 bransoleta w kształcie przepaski z blachy zdobnej tłoczonymi ornamentami i zamkniętej z przodu małą *aediculą*, wewnątrz której

[1] Typ zakończeń jak Marshall *o. c.* nry 2114—6. [2] Marshall *o. c.* »leech type«, zob. nry 1660—1. [3] Tamże, »ring type«. [4] Typ jak Marshall *o. c.* nr 1974. [5] Marshall *o. c.* nry 1358—9; kształt, ornamenty nakładane i wytłaczane podobne. [6] Rosenberg M., *Granulation*, fig. 98—9. [7] Zob. Alexander Chr., *The art of the goldsmith in classical time as illustrated in the Museum collection*, New-York 1928, nr 88. [8] Bulletin Bulgare XI, 1937, s. 30, fig. 27, 1, 2, i fig. 28, 1, 3. [9] Typ ozdób jak Marshall *o. c.* nr 2228 i następne. [10] Typ jak Marshall *o. c.* nr 2251. [11] Zob. Marshall *o. c.* nry 1680, 1682. [12] Podobny do De Ridder, *Collection Clerq* VII, nr 1166. [13] Podobny, znacznie lichszy, zob. Marshall *o. c.* nr 2715. [14] Typ jak Marshall *o. c.* 2737. [15] Jedyna analogia, i to zabytek młodszy, w Muzeum Grecko-Rzymskim w Aleksandrii. [16] Zob. The Bulletin of the Metropolitan Museum of Art XXIII, 1928, s. 249 fig. 5. [17] Typ jak Marshall *o. c.* nr 2803

postać Izydy, w. II—III po Chr.[1]; dwa złote medaliki: nr 63 z wizerunkiem Cerery i nr 64 z postaciami trzech Gracji.

Znalezisko z Turynu. Na osobną uwagę zasługuje 15 przedmiotów pochodzących ze znaleziska z Turynu. Obok czterech pierścieni (zob. nry 127—130, w tym nr 128 z w. II—III po Chr., nry 127, 129 i 130 z w. III—IV po Chr.) znalezisko obejmuje nry 65—66 parę ciężkich naramienników typu rzymskiego, spiętych nodusami, ale roboty dziwnie niedbałej i o zakończeniach odbijających wykonaniem (nie typem) od robót rzymskich; nr 67 bransoletę skręcaną z drutów (zob. wyżej nry 60—61), roboty jednak jakby trochę późniejszej; nr 68 gruby naszyjnik pleciony z giętkich złotych drucików i zakończony z jednej strony typowo rzymską głową węża, bardzo dobrej roboty, z drugiej strony głową lwicy wyciśniętą w formie, osadzoną za pomocą szyjki z blachy złotej, jak w naszyjnikach greckich, lecz bez typowej dla greckich dekoracji i z hakiem zapięcia brutalnie wbitym w czoło, w. II—III po Chr. (?); nr 69 kolczyk złoty typu charakterystycznego dla w. I po Chr., lecz wykazujący odbiegnięcia od normy; nry 70—72 trzy kawałki blaszki pogiętej, jakby z wielkich paciorków; nr 73 kawał grubej blachy zwiniętej, grubej, prymitywnej roboty, oraz nry 74—75 dwie monety złote cesarza Wespazjana i Tytusa, brutalnie na wylot przebite dla umożliwienia zawieszenia (?). Wnioskując po pierścieniach, należałoby datować całość na w. III—IV po Chr. Naszyjnik w całości wygląda na robotę w. II—III po Chr. Kolczyk zdaje się pochodzić z w. II, natomiast bransoleta i naramienniki noszą cechę masywności, zamiłowania w ozdobach ciężkich i dużego upadku pod względem techniki. Zwinięta gruba blacha jak i blaszka nry 70—72 stoją poza obrębem kultury rzymskiej. Wygląda to raczej na skarb zakopany już w okresie wędrówek ludów, wiek IV—V (?) po Chr.

4. Biżuteria wczesnochrześcijańska. Grupę najciekawszą stanowi dziesięć ozdób wczesnochrześcijańskich. Tu należą nry 76—77, dwa identycznego kształtu, lecz różnej wielkości kolczyki kształtu plastycznych półksiężyców[2], charakterystyczne dla grobów egipskich w. IV—V po Chr.; nry 78—79 dwa pokrewnego typu naszyjniki z krągłych paciorków i walców z umocowanymi nieruchomo wisioreczkami — przeżytki starych typów hellenistycznych — datować się dają w przybliżeniu: nr 78 na w. IV—V, nr 79 na w. V (?); z nich nr 78 ma jako spięcie pięknej roboty węża zwiniętego w ósemkę, nr 79 trzy niezwykłego kształtu wisiorki: 1. kształtu skarabeusza o stylizacji nieegipskiej, 2. głowę barana trzymającego w pysku zwieszony półksiężyc pokryty listkami i 3. duży medalion z popiersiem kobiecym może Izydy *(intaglio)* w oprawie ażurowej niezwykłego typu; nr 80 srebrny wisiorek naszyjnika lub kolczyka, kształtu liścia z motywem palmety i krzyżem z jednej, a monogramem Chrystusa z drugiej strony, w. VI—VII; nry 81—82 para złotych kolczyków typu spokrewnionego z kolczykami ze »skarbu z Assiut«[3], ale przedstawiająca etap ewolucyjny wcześniejszy, w. V; nr 83 naszyjnik z dużych medalionów (średnica med. 27 mm), ażurowo z blachy wycinanych, dla którego najbliższą paralelę przedstawia wielki łańcuch z medalionów z wspomnianego wyżej skarbu[4], w. VI; nr 84 złoty kolczyk półksiężycowato w blasze wycięty, ozdobiony w bardzo płaskim reliefie motywem dwu zajęcy skulonych po bokach kulistej wazy, z której wyrastają pędy roślinne[5], w. VI—VII; nr 85 złoty kolczyk typu *a canestrino (Körbchenohrgehänge)* z wisiorkiem niezwykłego typu gwiazdowego, w. VII, przypuszczalnie z Włoch.

5. Wśród varia mieszczą się: nry 86—87 para kolczyków tarczkowych, bardzo późnych, z dużymi wisiorkami, przypuszczalnie z okresu wędrówek ludów; nr 88 amonit-wisiorek oprawny w złoto (etruski?, późne cesarstwo?); nr 89 medalion arabsko-egipski, złożony z dwu tarcz roboty ażurowej, w. X—XI; nry 90—91 dwa maleńkie sokoły, egipskie; nry 92—93 dwa lewki złote, nie reprodukowane, nie do określenia (»jeden w stylu heraldycznym«); nr 94 złoty, ciężki kolczyk nubijski, masywny.

6. Pierścienie antyczne: greckie a) z okresu klasycznego: nry 95—97, z tych szczególnie piękny nr 96 z postacią kobiecą siedzącą na krągłym ołtarzu, ciętą w złocie, w. IV przed Chr., i nr 97[6] o bokach oczka ażurowych, jak w pięknym pierścieniu z Cumae[7], w. IV (?) przed Chr.; b) z okresu hellenistycznego, nry 98—102.

Pierścienie etruskie i italoetruskie, nry 103—104[8], pierwszy z typową gemmą italoetruską, w. III przed Chr., drugi z gemmą o charakterze etrusko-rzymskim, w. III—II przed Chr.

---

[1] Ten w swoim rodzaju unikat omówiła szczegółowo Ruxerówna M., *O późnohellenistycznych i wczesnośredniowiecznych kolczykach półksiężycowych w świetle zabytków krakowskich* (Przegląd Archeologiczny III, s. 44). [2] Ruxerówna *o. c.* s. 42. [3] Dennison W. and Morey Ch. R., *Studies en East Christian and Roman Art*, tabl. XLII—IV. [4] Tamże tabl. XXXIX—XL. [5] Ruxerówna *o. c.* s. 1, tabl. I. [6] Typ jak Marshall F. H., *Catalogue of the Finger-rings Greek, Etruscan and Roman in the Department of Antiquities of British Museum*, London 1907, typ C XVIII. [7] Neapol, Mus. Naz. nr 126408. [8] Marshall *o. c.* typ D VII.

Pierścienie grecko-rzymskiego okresu, nry 105—120, w tym nr 106 z popiersiem Serapisa [1], nr 107 z wielkim kolistym oczkiem (średnica 30 mm), na którym przylutowany odlew złoty: Serapis (?) na tronie [2].

Pierścienie rzymskie z inskrypcjami, nry 121—123.

Pierścienie późnorzymskie, w. III—V po Chr.; nr 124 [3], nr 125 [4], nr 126 [5], nry 127—130 pierścienie ze znaleziska w Turynie [6], nr 131 [7], nr 132 [8], nr 133 [9], nr 139 [10], nry 134—138 są mniej typowe.

7. Pierścienie polskie historyczne i pamiątkowe: nry 140—151. W tym nr 140 pierścień z popiersiem hetmana Chodkiewicza w onyksie, nr 142 pierścień z popiersiem Stanisława Augusta w onyksie (gemma Regulskiego), nr 141 pierścień roboty francuskiej z miniaturą króla Stanisława Leszczyńskiego, nr 143 bardzo rzadki pierścień »Fidis manibus« ku pamięci Konstytucji 3 Maja, nry 144—145 dwa pierścienie z wizerunkiem Kościuszki, nr 146 pierścień żelazny z miniaturą księcia Józefa, nr 147 pierścień z napisem »Xiążę Jerzy Adam Czartoryski P. R. N. 1831«, pod pokrywką Orzeł i Pogoń, nr 148 pierścień pamiątkowy srebrny z napisem »Wytrwamy w cierpieniach, wytrwajcie w obronie«, nr 149 pierścień złoty z napisem w brylantach »Turcya 1856« i wyrytym napisem »Officerowie piechoty St. Breańskiemu«; nr 150 czarno emaliowana obrączka, na której pięć krzyżów, palma, korona cierniowa i napis »D. 27 lutego 1861«; nr 151 pierścionek srebrny z orzełkiem i kotwicą.

8. Pierścienie późniejsze. Wśród nich nry 154—160 siedem ładnych pierścieni renesansowych; nr 161 pierścień z popiersiem cesarza Maksymiliana w onyksie, nr 162 pierścień zielono emaliowany z popiersiem królowej angielskiej Elżbiety; nry 163—168 sześć pierścieni z oczkiem złożonym z kamienia otoczonego wieńcem innych kamieni tego samego typu lub odmiennych, późny w. XVII lub (nry 167—168) początek w. XVIII, cztery pierścienie z napisami złotymi lub białymi na oczku z kamienia (krwawnik, granat heliotrop); nry 176—179 cztery pierścienie z monogramem Aurory hr. Koenigsmark, z typu pierścieni pamiątkowych w. XVII/XVIII; nr 180 pierścień typu zw. *giardinetti*, z trzeciej ćwierci w. XVIII; nry 172—175 i 181—195 pierścienie z w. XVIII, z tego nry 184—195 z gemmami przeważnie współczesnymi.

9. Gemmy oprawne: nry 196—215 pierścienie skromne, złote, cyzelowane z końca w. XVIII lub też gładkie oprawy nowsze »dla amatorów«, służące przede wszystkim za oprawę gemm. Niedokładność opisów i reprodukcji utrudnia ustalenie epoki. Większość gemm zdaje się renesansowa lub, przede wszystkim, z w. XVIII, a tylko o motywach antycznych. W Muzeum Ks. Czartoryskich znajduje się kilkanaście tomów rysunków gemm w ogromnym powiększeniu, a między nimi także rysunki zdające się odpowiadać kilku gemmom omawianego zbioru [11].

10. Reszta, nry 216—229, to varia nie dające się określić z braku reprodukcji w ogóle (wśród nich nry 223—226 to pierścienie egipskie, opisane bardzo ogólnikowo) lub niedostateczności tak zdjęcia jak i opisu.

11. Biżuteria późniejsza obejmuje zabytki od renesansu do początku w. XIX: nry 230—233 wisiorki renesansowe, z tego zwłaszcza piękne: nr 231 z Pokłonem pasterzy, złoty, ażurowy, bogato emaliowany, i nr 232 ze sceną bachiczną, *intaglio* na kolistej płytce agatu w oprawie emaliowanej rubinowo i biało (wymiary medalionu 51,5 mm, z łańcuszkami u góry i wiszącymi perłami u dołu 82 mm); obydwa wisiorki z w. XVI, z Włoch. Z w. XVII pochodzą nry 234—250, w tym siedem srebrnych, złoconych i bogato kamieniami wysadzanych kolczyków (trzy pary i jeden pojedynczy — nry 234—240), pięć wisiorków (nry 241—245), z których na uwagę zasługują: wisiorek złoty, ażurowy, emaliowany i bogato kamieniami wysadzany, z grupą Zwiastowania (grupa pełnorzeźbiona) z pierwszej połowy w. XVII, oraz srebrny, złocony i emaliowany medalion ze złotym monogramem I L R na szafirowej tarczy herbu Janina, u góry ponad tym korona królewska zamknięta (według napisu na dołączonym do tego pierścieniu dar królewski dla Morsztyna); dwie srebrne brosze, z tych nr 246 złocona, emaliowana, ażurowa, kamieniami wysadzana, nr 247 srebrna, wysadzana spinelami; nry 248—249 dwa naszyjniki złote, filigranowe, nr 248 z nałożonymi na ogniwach rozetkami biało i czarno emaliowanymi, takież rozetki pod ogniwami jako wisiorki, nr 249 na przemian bogate ogniwa z filigranu i ośmioboczne płytki jaspisowe, w partii środkowej biegnące podwójnym rzędem, rząd dolny z górnym połączony w samym środku rodzajem korony filigra-

[1] Marshall *o. c.* typ E II. [2] Marshall *o. c.* typ E V. [3] Marshall *o. c.* typ E XVIII. [4] Marshall *o. c.* typ E XXVIII. [5] Marshall *o. c.* typ E XX. [6] Typy jak Marshall *o. c.* E XXII, E XIX (dwa pierścienie); nr 127 najpodobniejszy do Marshall *o. c.* nr 1403. [7] Marshall *o. c.* typ E XIX. [8] Marshall *o. c.* typ E XXVI. [9] Marshall *o. c.* typ E XXXI. [10] Typ podobny do Marshall *o. c.* nr 587. [11] Np. tom IX, karta 41, pierścień nr 188 i tom XVII, karty 41 i 47, pierścień nr 211.

nowej, dołem takiejże roboty »motyl«; nr 250 podkitek (osada pióra do ‹ zapki) srebrny, złocony, z wolut arabeskowych filigranowych, bogato wysadzany szmaragdami, granatami (rubinami?), perłami, średnica 44 mm. Z w. XVIII nry 251—254, w tym nr 251 naszyjnik na przemian z ośmiu ogniw owalnych, promieniście gufrowanych, z czarnego kamienia (dżet?) i ośmiu ogniw ażurowych z rozet złotych, otoczonych wolutkami, zdobnych czarną emalią, przy czym ogniwa środkowe mają w ogólnych zarysach kształt prostokątny, dalsze raczej trapezowaty, kończy się zaś naszyjnik dwoma ogniwami kartuszowymi, czarno emaliowanymi; nr 252 łańcuszek do zegarka złożony z siedmiu większych i dziesięciu mniejszych (przy łańcuszkach) tabliczek z kryształu górskiego z wypukło rzeźbionymi popiersiami cezarów rzymskich; z trzech łańcuszków, jakimi kończy się łańcuszek, przy środkowym zwieszony kluczyk, przy bocznych pieczątki; nr 253 medalion srebrny, filigranowy, z przytwierdzonym popiersiem z białego koralu (kobieta w tunice i płaszczu spiętym na ramieniu); nr 254 medalion srebrny, złocony, z dwu szybek kryształu górskiego (pusty), u dołu dwie nagie postacie kobiece, u góry główki cherubinów. Do początku w. XIX zdaje się należeć garnitur nry 255—257, złożony z naszyjnika, broszy, bransolety, srebrnych, złoconych, filigranowych i bogato zdobionych drobnymi ametystami (na bransolecie 80 kamieni). Na odwrociu broszy i środkowej partii bransolety tarcza z Orłem polskim. W całym garniturze widoczne dążenie do architektonicznej zwartości i prostoty formy, mimo mało do tego nadającej się techniki filigranowej. W wolutkach arabeskowych, z których całość złożona, i w użyciu wielkiej ilości drobnych kamieni są echa w. XVII, natomiast dążenie do prostoty formy i przez zastosowanie wyłącznie ametystów do możliwie wielkiego uspokojenia pod względem kolorystycznym, jak również sam fakt zastosowania właśnie ametystów, ulubionych w w. XIX, każe datować ten garnitur nie wcześniej, jak na początek w. XIX.

Jeżeli idzie o wartości kolekcji jako całości, to specjalnie cenne są zabytki grupy antycznej i wczesnochrześcijańskiej, jak również ozdoba arabska, z punktu widzenia naukowego; grupa pierścieni polskich pamiątkowych, jakkolwiek nie wnosi nic nowego, cenna ze względu na wielką dziś rzadkość tego rodzaju pamiątek.

W obrębie działu antycznego kolekcja przedstawia wartość ze względu na dużą ilość ozdób pochodzących z terenu Egiptu w czasach cesarstwa rzymskiego i pod tym względem nie tyle nawet ilość, jak jakość zabytków zasługuje na uwagę. W tak ważnym problemie ośrodków złotnictwa antycznego rzuca ona — łącznie z kolekcjami Kairu i Aleksandrii oraz Aten (kolekcja Dimitriu w Muzeum Narodowym w Atenach) — bogate światło na to zagadnienie, wykazując konserwatywny charakter ośrodka aleksandryjskiego, gdzie w okresie grecko-rzymskim i rzymskim utrzymują się przeżytkowe formy greckie z okresu hellenistycznego, a importowane formy z centrów wschodnich ulegają zhellenizowaniu.

Szczególnie ważny i charakterystyczny jest wisiorek naszyjnika nr 41, mający jedną tylko, i to młodszą paralelę w wisiorku naszyjnika w Aleksandrii i stojący jakby u początku bogatych robót ażurowych, z wprawionymi w to kamieniami, w których rolę główną gra nie kamień, lecz ażurowa oprawa z filigranu. Młodszy etap rozwoju tego rodzaju robót reprezentuje wspomniany wisiorek naszyjnika aleksandryjskiego, a w pełni rozwoju występuje ta technika w stroju głowy tzw. Księcia z jaskini Adżanty z w. V po Chr. W nich wszystkich kamienie wiążą się w organiczną całość z ażurową robotą z filigranu, podczas gdy we wspaniałym naszyjniku ze »skarbu z Assiut«[1] robota ażurowa stanowi ściśle zamkniętą w sobie całość, a kamienie nałożone są po wierzchu i kompozycyjnie z nią niczym nie związane. W ten sposób daje się ustalić pewien związek między biżuterią hinduską a późnoantyczną. W tym zakresie można jeszcze zresztą ustalić i inne związki, ale już poza obrębem kolekcji krakowskiej.

Utrzymywanie się znaczenia centrum aleksandryjskiego poświadczają ozdoby wczesnochrześcijańskie naszej kolekcji, których pochodzenie z Egiptu nie jest wprawdzie w inwentarzach zaznaczone, lecz do wypośrodkowania raczej łatwe. Rzucają one światło na znaczenie tego centrum dla złotnictwa bizantyńskiego. I tak nr 84, kolczyk półksiężycowaty z grupą zajęcy, stanowi jedno z ogniw pośrednich między typowymi dla grobów w Egipcie w. IV—V po Chr. kolczykami półksiężycowymi, gładkimi zupełnie, lecz plastycznymi, a typowymi dla skarbów ruskich w. X—XIII kolczykami półksiężycowymi, niemal kolistymi, z małym tylko wykrojem u góry, zdobnymi zazwyczaj grupą antytetyczną, a które to kolczyki poprzez Bizancjum łączą się tak systemem dekoracyjnym, jak i całym szeregiem szczegółów z kolczykami półksiężycowymi w. VI i VII po Chr.[2].

Z wspomnianymi wyżej kolczykami występują w tychże skarbach ruskich, jakkolwiek rzadziej, naszyjniki z wielkich emaliowanych medalionów, przejęte również z Bizancjum. Kształt i system deko-

[1] Dennison *o. c.* tabl. XXXVII, zbiór Gansa w Muzeum berlińskim. [2] Ruxerówna *o. c.*

racyjny wiążą je z naszyjnikiem krakowskim nr 83, a poprzez ten naszyjnik z naszyjnikami rzymskimi od w. II po Chr., złożonymi z małych medalionów ażurowych z filigranu. Naszyjnik krakowski nie jest zresztą już wykonany z filigranu, lecz, cięty w grubej blasze i naśladujący roboty z filigranu, jest już przejściem w monumentalną formę, tak charakterystyczną dla bizantynizmu. Jedyną paralelą dla naszyjnika krakowskiego jest łańcuch medalionów z wspomnianego »skarbu z Assiut«[1].

Jako ogniwa pośrednie między złotnictwem antycznym a bizantyńskim mogą służyć dwa naszyjniki kolekcji krakowskiej, nry 78—79. Są one skostniałą formą typów paciorków i ogniw hellenistycznych, taką jaka tylko na terenie Egiptu się znaleźć może, pomijając, że przy nrze 79 wisiorek-skarabeusz nie jest w tym czasie do pomyślenia na innym terytorium. Otóż ogniwa tych naszyjników stanowią ewolucyjnie etap pośredni między naszyjnikami hellenistycznymi a naszyjnikiem ze skarbu z Kyrenii[2], w którym występują ogniwa walcowate z umocowanymi nieruchomo wisiorkami wazowymi. Kolczyki nry 81—82 są zasadniczo tegoż typu, co kolczyki ze zbiorów Freera i Burnsa[3], ale od nich typologicznie starsze i nawiązują wprost do rozpowszechnionego typu kolczyków rzymskich: poprzeczna sztabka, od której zwisają dwa lub trzy wisiorki (zob. nr 69, częste w Pompei). Od w. II otrzymują te kolczyki nadbudowę w postaci motywów umieszczanych nad poprzeczką i stopniowo ta nadbudowa staje się kolczykiem właściwym[4]. Krakowskie kolczyki pod względem kompozycji wykazują związek z ozdobami z Castel Trosino i Nocera Umbra i ustalają związek między wcześniejszą grupą rzymską a ozdobami pochodzącymi ze wspomnianego skarbu w Egipcie, a dla datowania z ozdobami longobardzkimi, z tym, że krakowskie są zarówno od jednych jak i od drugich wcześniejsze i wypełniają lukę ewolucyjną między nimi a pokrewnymi ozdobami rzymskimi.

W ten sposób kolekcja krakowska dostarcza brakujących ogniw dla wykazania nieprzerwanej ciągłości rozwojowej form biżuterii od późnorzymskiej do bizantyńskiej, z ewentualnymi związkami ze Wschodem.

Cenny, aczkolwiek nie tak rzadki jak poprzednie, jest kolczyk tzw. typu koszyczkowego, nr 85, którego to typu pochodzenie z warsztatów wschodniorzymskich i od form rzymskich przeczuwał już A. Riegl. W zabytku krakowskim niezwykły jest sam typ wisiorka kształtu pudełeczka z blachy o ogólnym konturze gwiaździstym. Szczegóły natury technicznej wiążą go znowu z zabytkami z Castel Trosino, ale w sensie wskazującym raczej na pochodzenie zabytku (nie grupy!) z Włoch.

Prostokątny rozdzielacz nr 42 pochodzi prawdopodobnie z Egiptu, jak za tym zdaje się przemawiać pokrewieństwo z zabytkami wcześniejszymi tego typu w Metropolitan Museum (zob. wyżej), a echo skromne tych bogatych ozdób spotykamy w znaleziskach rzymskich z Chersonezu na Krymie (Muzeum Ermitażu).

Do zagadnienia centrów wschodniogreckich dorzucać się zdają pewne szczegóły krakowskie kolczyki typu pierścieniowego, zakończone głowami zwierzęcymi (nry 10, 11, 14, 15, 17, 18). W przeciwieństwie do tak charakterystycznego dla złotnictwa rdzennie greckiego dominowania krzywych zarówno linii jak i powierzchni, tu występuje w głowach zwierzęcych dominowanie płaszczyznowości i linearyzmu, a najbliższe analogie pochodzą ze wschodnich terenów, przede wszystkim z Bejrutu.

Spośród zabytków greckich zasługują jeszcze na uwagę orientalizująca rozeta nr 1 ze względu na rzadkość tych ozdób, bardzo piękna para kolczyków nry 2—3, pozwalająca ustalić przeznaczenie zakończeń ze skarbu z S. Eufemia[5], diadem nr 20 z wytłaczaną głową Heliosa w ujęciu charakterystycznym dla terenu Włoch południowych (m. i. na monetach kampańskich).

Dla złotnictwa etruskiego kolekcja krakowska dorzuca parę cennych nowości, jak wczesne bransolety ażurowe prawdopodobnie z Corneto (nry 22—23), jak faliskie naśladownictwo kolczyków etruskich *a baule* (nr 29), jak oczko pierścienia-wisiorka (nry 24), stanowiącego jakby ogniwo łączące między wspaniałym wisiorkiem z Ponte Sodo a skromniutkimi tegoż typu zabytkami greckimi z Cumae i Megara Hyblaea[6].

W obrębie ozdób rzymskich do uprzednio wspomnianych zabytków dodać należy naszyjnik nr 38 z dwoma jedynie znanymi analogiami, a to z Amrit[7] i z Egiptu[8], oraz naszyjnik nr 39, kryty półkulami — zhellenizowany typ wschodni[9].

---

[1] Dennison *o. c.* tabl. XXXIX. [2] Strzygowski J., *Altai-Iran und Völkerwanderung*, 1917, tabl. VII. [3] Dennison *o. c.* tabl. XLII—IV. [4] Marshall, *Catalogue of the Jewellery*, nry 2668—2669. [5] Tamże, nry 2114—2116. [6] Ten ostatni w Muzeum w Palermo, zob. Ruxerówna M., *Historia naszyjnika greckiego*, Poznań 1939, s. 171 i n. [7] De Ridder, *Collection Clerq* VII, nr 1166. [8] Kolekcja Dimitriu w Muzeum Narodowym w Atenach. [9] Ruxerówna M., *Do wpływów wschodnich w złotnictwie hellenistyczno-rzymskim* (Spraw. Pozn. Tow. Przyj. Nauk za r. 1936, nr 1 za kwartał I).

Z innych zabytków zasługuje na uwagę ozdoba egipsko-arabska, zdobna motywem »gwiazdy Salomona«, wykonana ciekawą techniką (ażurowa, rząd granulacji w rowku między dwoma zlutowanymi drucikami gładkimi), najbardziej zbliżona do pierścienia tąż techniką wykonanego ze zbioru Sinadino w Aleksandrii, który M. Rosenberg [1] datuje m. w. na w. X po Chr.

Kolekcja krakowska, jakkolwiek niezbyt liczna, wnosi do historii złotnictwa pewne walory.

Posiedzenie z dnia 6 czerwca 1946

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił pracę prof. dra Ksawerego Piwockiego pt. *Narodowe cechy plastyki w oświetleniu historii sztuki*.

Nauka, a jeszcze częściej pseudonauka niemiecka usiłowały udowodnić, że Polacy nie posiadali nigdy własnej sztuki, nie zdołali wytworzyć własnej tradycji plastycznej i powtarzali jedynie bezkrytycznie formy zaczerpnięte u obcych, przede wszystkim u Niemców. Nasza historia sztuki nie umiała dotąd przeciwstawić tym twierdzeniom dostatecznej ilości kontrargumentów. Pochodziło to z ultralojalnego stanowiska naukowego, opartego na metodzie filologiczno-historycznej, oraz z pewnego nastawienia ideowego, pragnącego udowodnić, że naród nasz posiadał kulturę łacińską, zachodnią. Stąd cały wysiłek był zwrócony na wykazywanie naszej łączności kulturalnej z zachodem, na szukanie tam genezy wszystkich form naszej sztuki.

Autor uważa, że postawienie zagadnienia rodzimości naszej własnej plastyki należy do najważniejszych w problematyce historii sztuki polskiej, toteż postanowił poświęcić mu specjalne badania, których fragmenty podał w swym referacie.

Przede wszystkim chodzi o znalezienie metody czy metod, które by ułatwiły tak subtelne badania. Muszą one odpowiedzieć na cztery zasadnicze pytania:

1. Czy istnieją cechy narodowe w sztuce, tj. pewne elementy stałe, występujące w niej w długich okresach czasu bez względu na każdorazowo panujący styl danej epoki?
2. Jaki charakter mają te cechy, czy należą do zespołów treściowych, czy formalnych dzieła sztuki?
3. Jakie metody badawcze mogą je nam najlepiej czy najprecyzyjniej ujawnić?
4. Jak należy występowanie tych cech tłumaczyć?

By odpowiedzieć na te pytania, autor przechodzi w skrócie poglądy na to zagadnienie, począwszy od głosów włoskich i niemieckich, pochodzących jeszcze z w. XVI. Stwierdza, że już wówczas widziano wyraźne różnice między twórczością plastyczną różnych narodów. Zarówno Vasari i jego kontynuatorzy włoscy, jak za Alpami Dürer, Sandrart, Poussin, zapatrzeni we wspaniałe osiągnięcia italskiej sztuki renesansowej, potępiali gorąco sztukę »gotycką« jako obcą, germańską, barbarzyńską. Dopiero w w. XVIII najpierw w Anglii, potem w Niemczech nauczono się widzieć w gotyku odrębny, narodowy system budownictwa. Niemieccy krytycy artystyczni epoki romantycznej (Herder, Merck, Schleglowie) oraz pierwsi historycy sztuki (Kugler, Schnaase) ujawniają już w tym czasie zakusy imperialistyczne nauki niemieckiej, rozwijające się aż po lata ostatnie. Już oni usiłują cały dorobek kulturalny epoki gotyckiej przedstawić jako niemiecki czy germański wkład w budowę sztuki europejskiej.

Autor omawia zapatrywania poszczególnych szkół historii sztuki od chwili powstania około połowy w. XIX tej nauki jako osobnej dyscypliny. Zwraca uwagę, że metoda filologiczno-historyczna, polegająca na gromadzeniu, kontrolowaniu i komentowaniu źródeł pisanych i plastycznych do dziejów sztuki, interesuje się przede wszystkim podobieństwami, szukając genezy poszczególnych form artystycznych. Dzięki niej wiemy, że pewne elementy ikonograficzne, albo pewne motywy dekoracyjne czy konstrukcyjne wędrowały ze wschodu na zachód i odwrotnie, że pewne symbole obiegały po prostu całą kulę ziemską. Poszukiwanie więc związków genetycznych stwarza z dziejów sztuki całość nierozerwalnie z sobą splecionych form, sposobów technicznych, motywów. Metody te zwracają się więc siłą rzeczy ku podobieństwom, przechodząc niemal zupełnie do porządku dziennego nad różnicami indywidualnymi i plemiennymi.

Już jednak u twórców szkoły zarówno bazylejskiej (Burckhardt), jak i wiedeńskiej (Wickhoff i Riegl), a potem także u Schmarsowa można dostrzec zarodki nowych metod badania — za pomocą analizy formalnej, porównawczej, którą sprecyzował ostatecznie Wölfflin. Kładąc nacisk przede wszystkim na różnice, dopiero ta metoda dała właściwe narzędzie badawcze do wyodrębnienia sztuki zarówno poszczególnych epok czy stylów, jak i poszczególnych narodów. Jeśli pewne cechy wydobyte taką analizą będą się

[1] Rosenberg, *Granulation*, s. 98 fig. 172.

przewijać w sztuce pewnego narodu przez szereg stuleci, można przyjąć, że tworzą one rdzeń jego uzdolnień plastycznych czy jego skłonności twórczych.

Odrębnym zadaniem badawczym, którego już analiza formalna nie potrafi samodzielnie rozwiązać, jest interpretacja znalezionych przez nią cech narodowych sztuki, więc szukanie przyczyn ich powstania. Jako próby wyjaśnienia mogą wchodzić w rachubę: podłoże geograficzne, pewne warunki ogólnokulturalne i socjologiczne, leżące u podstaw sztuki każdego narodu, i wreszcie podłoże biologiczne czyli rasowe.

Z wszystkich tych możliwości zdawał sobie sprawę Hipolit Taine, ale w praktyce największą wagę przypisywał właściwościom rasowym. Naukę tę podchwycili skwapliwie uczeni niemieccy doby obecnej. W samej Francji Mâle, Focillon, Sizeranne przeciwstawili się energicznie twierdzeniom Taine'a o specjalnych uzdolnieniach plastycznych rasy germańskiej, okazując naocznie, że narodami przodującymi w sztukach plastycznych były właśnie narody romańskie.

Uczeni niemieccy drugiej połowy w. XIX pod wpływem zapatrywań Burckhardta nie przypisywali własnemu narodowi większych zdolności plastycznych, co ujął ostatecznie w słowa Dehio w *Deutsche Kunstgeschichte und deutsche Geschichte* (1908): »Ośrodki ruchu artystycznego leżą w ogromnej części poza niemieckim krajem, wiek XIII sztuki niemieckiej jest nie do pomyślenia bez francuskiej, XIV bez niderlandzkiej, XVI bez włoskiej... Niemcy weszli do historii jako naród bez sztuki. Przyszła ona do Niemców jako nierozerwalna część kultury chrześcijańsko-antycznej... i zachowała zawsze coś z charakteru jakiegoś obcego krzewu«.

Około r. 1900 opinie te wywołały gwałtowną reakcję. Schmarsow, Gerstenberg, Worringer usiłują udowodnić, że Niemcy posiadali już w średniowieczu własną sztukę, że wytworzyli np. w kościołach halowych własny system, różny od gotyku francuskiego. Prace te kontynuują Schmitz, Wendland, Müseler, Strzygowski i w. i. Najpełniej jednak wypowiedzieli się na temat istnienia sztuk narodowych Pinder w swej wielotomowej historii sztuki niemieckiej, Brinckmann w *Geist der Nationen* (1938), gdzie podaje cechy sztuki włoskiej, francuskiej i niemieckiej, Wölfflin w *Italien und das deutsche Formgefühl* (1931) oraz Frey w pracy *Englisches Wesen in der bildenen Kunst* (1942). Autor streszcza główne poglądy tych historyków sztuki, zamykając w ten sposób pierwszą część swej pracy. Druga poświęcona będzie omówieniu wyników nauki polskiej w interesującym nas zagadnieniu.

Na zakończenie autor stwierdza, że sądząc z wyników osiągniętych przez historię sztuki obcych narodów, należy przyjąć, iż cechy narodowe sztuki istnieją i dadzą się wyśledzić na dłuższych okresach czasu. Elementy treściowe, ikonograficzne, czy sposoby konstrukcyjne i techniczne wędrowały szybko i swobodnie poprzez wszystkie kraje naszego kontynentu, nie w nich więc należy upatrywać cechy różniące sztukę poszczególnych narodów. Na czoło wysuwają się tutaj pewne predyspozycje formalne, pewne nawyki do używania takich a nie innych zespołów form, pewne różnice widzenia czy przekształcania rzeczywistości. Oczywiście zespoły takie mają zawsze swój wyraz, toteż sztukę danego narodu próbowano definiować bądź to od strony formy, bądź też od strony wyrazowo-nastrojowej, jaką nam te zespoły sugerują.

Wynika z tego, że metodą najbardziej zbliżającą nas do celu będzie w tym wypadku metoda analizy formalno-porównawczej. Najcięższym zagadnieniem jest interpretacja uzyskanych tą drogą wyników. Mâle, Brinckmann, Focillon i Schmitz podobnie wyczuwają, wykrywają i charakteryzują różnice między sztuką francuską i niemiecką. Jedni z nich interpretują je jednak pejoratywnie, inni pozytywnie. Także zapatrywania na genezę tych różnic są odmienne i mocno atakowane. Jedni wciąż powracają do podłoża rasowego, inni geograficznego lub socjalnego. Rozważania te jednak nie należą właściwie do zadań historii sztuki, która może i powinna jedynie przygotować ze swej strony pewny, gotowy materiał dla innych dyscyplin.

W dyskusji czł. Adam Kleczkowski zauważa, że ustalenie odrębności w zakresie sztuk plastycznych jest bardzo trudne w porównaniu z tym samym zagadnieniem w zakresie języka i historii literatury. Mniema, że forma jest kryterium drugorzędnym, treść natomiast i motywy kryterium pierwszorzędnym. W wybitnych dziełach plastyki treść i motywy mogą być swoiste, mogą posiadać cechy narodowe, forma zaś będzie międzynarodowa. Nieraz i uchwycenie narodowych cech w zakresie treści i odróżnienie ich od cech ogólnoludzkich nie będzie rzeczą łatwą.

Czł. Stanisław Gąsiorowski interesował się podobnymi zagadnieniami, jak te, które stanowią treść rozważań prof. Piwockiego. Temat uważa za bardzo ciekawy i zasługujący na poruszenie. Co do szczegółów, to w części I, gdzie autor przytacza opinie literatów, historyków literatury i w ogóle nie historyków sztuki, radby widzieć ściślejsze rozgraniczenie ich od opinii historyków sztuki. Ma wątpliwości, czy starszą metodę historii sztuki należy nazywać metodą filologiczną. Raczej uważałby za właściwe określić ją jako

historyczną lub wreszcie historyczno-filologiczną. Autor przytoczył opinie dotyczące narodów przodujących w kulturze, jak Włosi, Francuzi, Anglicy czy wreszcie Niemcy. Rozszerzenie tego rozdziału na starożytność, Rosję i małe narody byłoby pożyteczne. Pewność wniosków niewątpliwie by na tym zyskała, byłyby one głębiej uzasadnione. Na postawione przez autora pytanie, czy istnieją stałe cechy odrębne sztuki poszczególnych narodów, musi się odpowiedzieć potakująco, ale z pewnym zastrzeżeniem. W Egipcie pewne formy, maniery, schematy, tematy ikonograficzne utrzymują się od chalkolitu aż do w. XVIII—XVII przed Chrystusem, do najazdu Hyksosów, który przerywa te tradycje. Przychodzą potem nawroty do starych form, ale w te »renesansy« wplatają się elementy nowe, szczególnie formalne i stylistyczne. To samo zjawisko dałoby się stwierdzić i w sztuce innych obszarów. Rozważając pytanie, jaki charakter mają owe odrębności narodowe, stwierdzić przychodzi, że dotyczą one zarówno treści, jak i formy. Oceniać je należy według kryterium formy. Interesującym byłby problem, dlaczego rezultaty mieszanin rasowych są w pewnych wypadkach pod względem twórczości artystycznej dodatnie, w innych zaś nie ciekawe; która komponenta jest twórcza? Czy nie byłoby lepiej mówić o cechach etnicznych a nie o narodowych? W związku z pojęciem predyspozycji formalnej, tj. skłonności do posługiwania się na pewnym obszarze takimi, a nie innymi formami, przyjąć można wrodzony tendencjonalizm grup kulturowych, ale nie świadomy. Czy jednak zamiast o predyspozycjach formalnych, nie byłoby lepiej mówić o predyspozycjach bez bliższego określenia? Czy tylko metoda analizy formalnej prowadziłaby do celu przy tego rodzaju badaniach? Osobiście jest zwolennikiem stosowania wszelkich metod, jakie by mogły doprowadzić do celu, a nie zacieśniania się do jednej. Interpretacja wyników byłaby możliwa dopiero po rozwiązaniu wszystkich uprzednich zagadnień. Wreszcie kwestionuje trafność twierdzenia Dagoberta Freya, jakoby wertykalizm był narodową cechą sztuki angielskiej. Przeczą temu np. katedry gotyckie, w których element horyzontalny występuje bardzo wyraźnie.

Czł. Tadeusz Grabowski omawia zagadnienie od strony wiedzy o literaturze. Specjaliści w tej dziedzinie od czasów Crocego zwalczają metodę filologiczną, podobnie jak historyczną, a wysuwają na pierwszy plan estetyczną. Wölfflin wywarł duży wpływ na badanie literatury. Nie zawsze jednak badaczom literatury wystarczają metody wiedzy o sztuce wizualnej, toteż stosowanie i metody językowej niejednokrotnie jest konieczne. W zakresie wiedzy o literaturze badacze ograniczają się często do badań genetycznych, a przy tej sposobności gdzieś się zapodziewa oryginalność dzieła literackiego. Mówiło się np., że Kochanowski opierał się na Włochach czy Francuzach, ale Julian Krzyżanowski odnalazł niedawno pieśni mieszczańskie o poziomie wysokim, prawie równym poziomowi Kochanowskiego. Istniał więc jakiś nurt podziemny, rodzimy chyba. Oczywiście próbuje się prowadzić badania na gruncie odrębności rasowych. Nasz barok przybrał pewne cechy polskie, zdobył rozległe obszary na wschodzie dawnej Polski, sięgnął nawet dalej, na obszary rosyjskie. Ekspansja artystyczna polska na wschód w związku z ekspansją polityczną była duża.

Czł. Adam Kleczkowski apeluje, by autor w ostatecznej redakcji swej pracy przytoczył jak najwięcej konkretnych przykładów na poparcie swych wywodów teoretycznych.

Dr Józef Dutkiewicz podaje w wątpliwość, czy sztukę do w. XVIII włącznie można rozpatrywać z punktu widzenia narodowego, wobec faktu, że nacjonalizm rozwinął się na dobre dopiero w w. XIX. W naszych stosunkach narodowościowy punkt widzenia nie doprowadzi do rezultatu. Nasza sztuka średniowieczna nie obejmuje całego obszaru państwa polskiego, z drugiej jednak strony w pewnej mierze poza ten obszar wykracza, np. na Słowaczyznę. Należałoby może raczej rozpatrywać rzecz pod kątem pewnych obszarów geograficznych, a nie narodowościowych.

Dr Jerzy Dobrzycki zauważa, że Sebastian Sierakowski, klasyk, opierający się na Milizii, w swym dziele o architekturze (1812) odrzuca gotycką ornamentykę jako wstrętną, podziwia natomiast gotycką konstrukcję. Rzecz szczególna, że w ostatnich latach życia († 1824) sam robi projekty pseudogotyckie, i to ornamentalne. Odnośnie do odrębnych cech narodowych zapytuje, czy idzie o cechy uchwytne zmysłami, czy też i o cechy psychiczne. Dla pierwszych historyk sztuki jest kompetnetny, dla drugich nie.

Czł. Tadeusz Mańkowski wyraża życzenie, by autor szerzej uwzględnił opinie następców Wölfflina, a mianowicie zwolenników analizy strukturalnej i nowszej szkoły wiedeńskiej.

Prof. dr Ksawery Piwocki zaznacza, że przedstawił tylko część swej pracy. W dalszych częściach zamierza zebrać opinie Polaków o odrębności narodowej w sztuce, i to począwszy od w. XVI, przy czym oczywiście będzie musiał uwzględnić i opinie nie historyków sztuki. Odnośnie do stosunków polskich trzeba będzie sformułować swoiste pojęcia zasadnicze, inne niż u Wölfflina. Stwierdzenie stałych cech odrębnych w sztuce polskiej doprowadzi do ustalenia zasadniczych — takich czy innych — predyspozycji artystycznych naszego narodu. Podejrzewa, że odrębności mogą się u nas pokazać na terenie wpływu mecenasów

czy zamawiających na artystów. W każdym razie na nasze odrębności musi się zwracać uwagę w silniejszym stopniu, niż to czyniono dotychczas. Czy to będą wreszcie odrębne cechy narodowe, czy związane z podłożem geograficznym — wszystko jedno. Idzie przede wszystkim o ich uchwycenie i sformułowanie.

Posiedzenie z dnia 10 października 1946

Ks. doc. dr Tadeusz Kruszyński przedstawił pracę pt. *Pierwiastek dramatyczny w plastyce okresu włoskiego Odrodzenia.*

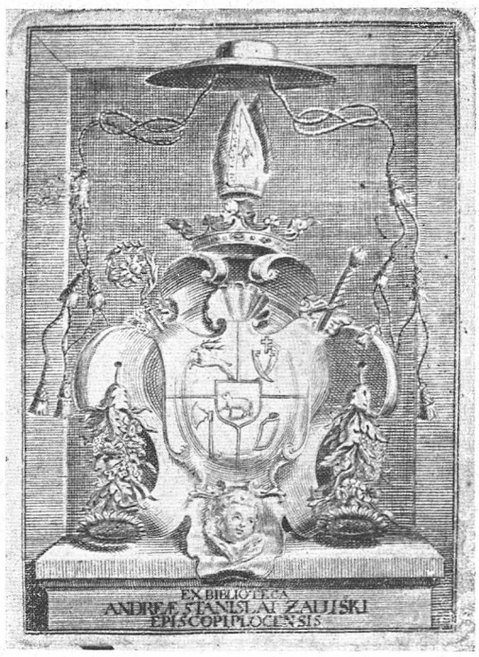
W czasach renesansu wybitni artyści powoływani byli do urządzania przedstawień i widowisk, których inscenizacja wpływała wzajemnie na treść i pomysły do ich obrazów i rzeźb. Stąd u wielu z nich zaznacza się wprost sceniczny układ, a poszczególne portrety i posągi ujęte są w sposób dramatyczny. Florencki humanista Bruno Casimi, zmarły w r. 1348, ułożył na wzorach starożytnych pisarzy oparte zasady wygłaszania, przyjmowania postawy i ruchów mówców, przez co odnowił starożytną umiejętność krasomówczą, a zarazem wpłynął na udoskonalenie gry artystów, występujących w misteriach, i przygotował podłoże do odrodzenia świeckiego teatru. Dla dalszego rozwoju teatru książę Ferrary Ercole I d'Este położył wielkie zasługi, a pomocnikiem jego w urządzaniu widowisk był Niccolò da Correggio. Wraz z florenckim poetą Angelem Poliziano, Correggio dał podstawę do nowoczesnego teatru, w dziwny sposób godząc wierzenia starożytne z chrześcijaństwem. Także w Wenecji rozwinęły się w drugiej połowie w. XV tzw. *momarie.* Pierwszą rodzimą tragedią była napisana w r. 1515 przez Gian Giorgia Trissino z Vicenzy *Sofonisba* o treści wziętej z dziejów walk rzymsko-kartagińskich. W Ferrarze Ariosto, w Urbino Bibbiena, a we Florencji Machiavelli tworzyli żywe postacie o wyrazistych charakterach, wyrażające się mową toskańską.

Rozwój scenicznych przedstawień we Włoszech wpływać musiał niewątpliwie na współczesne malarstwo. Dowodem tego dzieła Giotta z lat 1304—5 ze scenami z życia Najśw. Panny i Chrystusa. Są to dzieła, w przeciwieństwie do szkoły bizantyńskiej, o nader silnym dramatycznym napięciu. Sjeneńczycy, jak Simone Martini, odznaczali się raczej wdziękiem, w tym kierunku spośród Florentczyków wzniósł się najwyżej wytworny mistyk Fra Angelico da Fiesole. Filippo Lippo w Adoracji Dziecięcia Jezus dał pierwszą religijną sielankę. Toskańczyk z Cortony Luca Signorelli swym przerażającym tragizmem był poprzednikiem Michała Anioła. Pinturicchio więcej miał znów wdzięku niż dramatyczności, lecz bez mistycyzmu Fra Angelica, podobnie jak inni Umbryjczycy, Perugino, a za nimi Rafael. Florentczyk Botticelli umiał być sentymentalno-wdzięczny, jak zwłaszcza w *La Primavera,* albo tragiczny jak Signorelli, zwłaszcza w Ukaraniu Korego, Datana i Abirona w kaplicy Sykstyńskiej. Jego *Calunnia* jest wprost ilustracją moralistycznego dramatu. Spokojnym, rodzajowym dramaturgiem był Ghirlandajo, wykorzystujący wszelkie zdobycze sceny. W wypukłorzeźbie opowieściowo-dramatycznym był Ghiberti. Nastrojowym dramaturgiem, a w Wieczerzy Pańskiej nawet tragicznym, ale w odmienny sposób niż Michał Anioł, był Leonardo da Vinci, podkreślający nastrój ciepłymi oparami kończącego się dnia. Perugino w Oddaniu kluczów św. Piotrowi w Sykstynie i w *Sposalizio* w Caen zbudował całość w ściśle teatralno-perspektywiczny sposób, z osobami na pierwszym i drugim planie, co powtórzył Rafael w *Sposalizio*. Wdzięk, nie dramatyzm, jest właściwością Rafaela, który jednak umiał także dramatycznie-nastrojowo ująć swą św. Cecylię, zasłuchaną w anielskie pienia. Z Wenecjan Carpaccio był miłym gawędziarzem scenicznym, podczas gdy Palma il Vecchio, mistrz, który pierwszy w malarstwie stworzył tak potężne postacie, jak Donatello i Verrocchio w rzeźbie posągowej, zwłaszcza w swym Nawiedzeniu dał głęboki psychologiczny dramat. Jego następcami byli trzej wielcy jego rodacy, Tycjan, Paolo Veronese i Tintoretto; ten ostatni zwłaszcza umiał światłocieniem i głębią nocy uwydatnić nastrój.

Symbole cnoty, starożytne bóstwa i rozmaite uosobienia, występujące w widowiskach, często były też tematem dzieł malarstwa i rzeźby, już od Giotta począwszy. Z pomników Donatella Gattamelata jest dostojnie spokojny, jak Marek Aureli na Kapitolu, natomiast Colleoni Verrocchia jest wcieleniem władczej dumy i siły zwycięzcy, podobnie jak jego koń. Wspomnijmy jeszcze z poszczególnych postaci Leonarda Giocondę i naszą Cecylię Gallerani. Ze szkoły Leonarda Bramantino stworzył Chrystusa-zjawę, a Sodoma w św. Sebastianie dał posąg starożytny z głębokim nastrojem cierpienia. Prorocy i Sybille Michała Anioła w Sykstynie mówią same za siebie, jak i jego Mojżesz.

W dyskusji czł. Władysław Tatarkiewicz zauważył, że pojęcie dramatyczności jest wieloznaczne i aby się nim z pożytkiem posługiwać, trzeba je przedtem ściśle zdefiniować. Można np. mówić o dramatyczności pod względem tematu i przeciwstawić jej pojęcie epiczności, albo też o dramatyczności pod

19. Jan Fryderyk Mylius, Exlibris Józefa Andrzeja Załuskiego.



20. Jan Fryderyk Mylius, Exlibris Andrzeja Stanisława Załuskiego.

względem formy i przeciwstawić jej pojęcie statyczności. Pejzaż (jako temat) nie podpada pod pojęcie dramatyczności, ale taki pejzaż, jak Rembrandta w Muzeum Czartoryskich w Krakowie można nazwać utworem (pod względem formy) dramatycznym. Renesans jest pod względem formalnym sztuką na ogół statyczną, barok zaś dramatyczną, ale zarówno w renesansie jak i w baroku tematy mogą być zarówno dramatyczne jak i nie dramatyczne. Należałoby też rozróżnić poszczególne fazy renesansu: quattrocento jest pod względem formy niejednokrotnie sztuką o zacięciu dramatycznym, cinquecento zaś sztuką przede wszystkim statyczną. W granicach renesansu rozwój formy szedłby zatem od dramatyczności do statyczności. W każdym razie sprawa wymaga ścisłego zdefiniowania pojęć i pokazania przykładów naprawdę typowych i przekonywujących.

Ks. doc. dr Tadeusz Kruszyński zaznacza, że nie szło mu o to, co podkreślił w swych uwagach czł. Tatarkiewicz, lecz o pokazanie, że w różnych fazach renesansu, w pewnych dziełach pierwiastek dramatyczny się przejawił, w innych go natomiast brak.

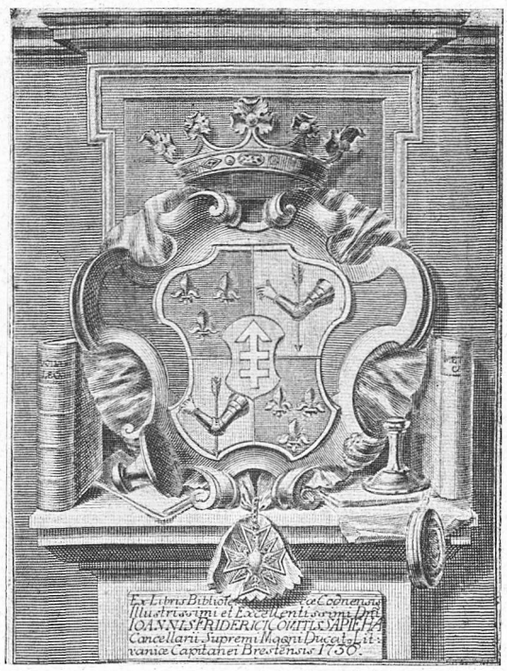
Dr Kazimierz Buczkowski zauważa, że nasilenie pierwiastka dramatycznego zależne jest nie tylko od fazy renesansu — wcześniejszej czy późniejszej — lecz również od szkoły: tak np. w Umbrii trudno mówić o pierwiastku dramatycznym, w Ferrarze natomiast występuje on wyraźnie.

Współpracownikami Komisji zostali wybrani dr Mieczysława Ruxerówna, profesor Uniwersytetu Poznańskiego, i dr Jan Zachwatowicz, profesor Politechniki Warszawskiej, konserwator generalny.

Posiedzenie z dnia 24 października 1946

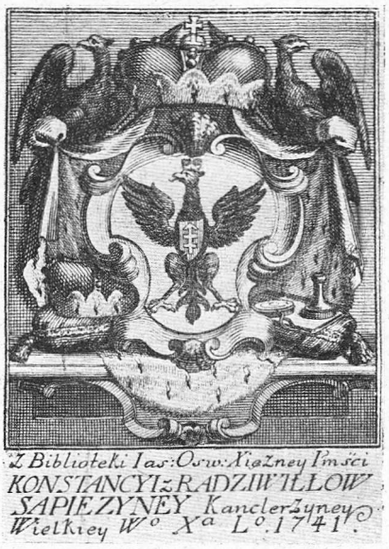
Dr Tadeusz Przypkowski przedstawił pracę pt. *Twórczość miedziorytowa Jana Fryderyka Myliusa w zakresie exlibrisu.*

Na podstawie szczegółowej analizy stylistycznej i technicznej można przypisać Myliusowi piętnaście płyt miedziorytowych dziesięciu exlibrisów dla siedmiu osób i jednej biblioteki publicznej, robionych w okresie od r. 1731 do czasu około r. 1750. Miedzioryty te podzielić można na trzy grupy, różniące się nie tylko stylem, ale i techniką, a co za tym idzie, będące zarazem i grupami chronologicznymi.



21. Jan Fryderyk Mylius, Exlibris Jana Fryderyka Sapiehy.

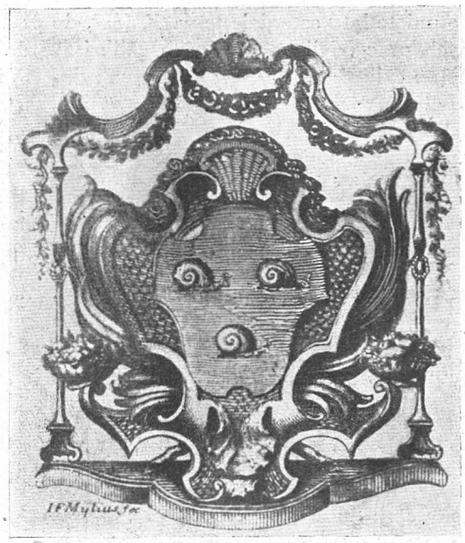
Grupę pierwszą rozpoczyna przede wszystkim pierwszy znany najstarszy exlibris rylca Myliusa z r. 1731 dla Józefa Andrzeja Załuskiego (fig. 19), wówczas jeszcze referendarza koronnego, później biskupa kijowskiego, znanego bibliofila i bibliotekarza, głównego twórcy słynnej Biblioteki Załuskich. Księgoznak ten, z trzech odmiennych płyt odbijany, wykazuje jeszcze szereg niepewności technicznych i kompozycyjnych. Widać tu dopiero szukanie i ustalanie typu kartuszowego i jego tła. Ciężkie i mało zgrabne kształty kartuszowe mają charakter zupełnie holenderski; mimo wiernego trzymania się rysunku przy rytowaniu trzech płyt tego exlibrisu wyczuwa się pewne niezdecydowanie kompozycyjne. W r. 1731, kiedy płyty tego miedziorytu powstają, jest zapewne Mylius dopiero początkującym rytownikiem jeszcze o mało wprawnym rysunku, a nawet niezbyt wydoskonalonej technice miedziorytniczej, nie dającym sobie rady z walorowaniem tematu, jednak o tradycjach dobrej rytowniczej szkoły, która to kultura rytu odróżnia od razu nawet tę jego pierwszą pracę exlibrisową od innych naszych jej współczesnych księgoznaków. Drugi exlibris tej grupy (fig. 20), dla brata referendarza, Andrzeja Stanisława Załuskiego, biskupa płockiego, później kanclerza koronnego i biskupa krakowskiego, wykazuje już znaczny postęp rysunkowy i kompozycyjny, mimo jeszcze przyciężkich form kartusza i wyraźnego wzorowania się na obcej kompozycji emblematów dygnitarskich oraz jeszcze pewnych technicznych drobnych niedociągnięć w prowadzeniu rylca. Jednakże wyrobiony już wyraźnie, tak charakterystyczny dla naszego artysty architektoniczno-rzeźbiarski charakter całości kompozycji jest tu już zupełnie ustalony, a precyzja rylca w niektórych fragmentach doskonała. Z tego względu datę powstania tego exlibrisu należałoby przesunąć na ostatnie lata pobytu Załuskiego na diecezji płockiej, a zatem bardzo niewiele przed r. 1735. Bliski więc czasem powstania byłby ten księgoznak exlibrisom Sapieżyńskim z r. 1736, tak jak jest im bliski kompozycyjnie i technicznie, chociaż pod ostatnim względem widać w exlibrisach Sapiehy jeszcze pewien dalszy postęp, jakby Myliusowi na dobre wyszła wprawa przy rytowaniu wielkich płyt słynnej Sapieżyńskiej genealogii. Ostatnie te dwa exlibrisy tej pierwszej grupy to wielki księgoznak Jana Fryderyka Sapiehy, kanclerza wielkiego litewskiego (fig. 21), z r. 1736, znany już Rastawieckiemu jako zresztą jedyny ujawniony wówczas exlibris rylca Myliusa, oraz drugi, mniejszy, o uproszczonej kompozycji z dwu nieco odmiennych płyt odbijanej. Kompozycyjnie panuje tu już zupełnie typ architektoniczno-rzeźbiarski. Przyciężkie, holenderskie uszy kartuszowe, tak sucho sterczące w księgoznaku Józefa Andrzeja Załuskiego, a już przeklute i girlandami urozmaicone w exlibrisie Andrzeja Stanisława Załuskiego, tutaj otrzymują rozbicie na gładkie obramienie i ciemniejsze wnętrze, przez co nabierają nieco lekkości. W mniejszym exlibrisie wydłużają się one w formy wysmuklejsze, zbliżając przez to nieco sylwetę kartusza do kartuszów drugiej grupy. Ten szczegół, wraz z wyraźniej zaznaczającą się plastyką cieniowania małego exlibrisu Sapieżyńskiego, przemawiałby nawet za powstaniem jego później od większego, a zatem po r. 1736. Element cienia i plastyki mamy jeszcze wyraźniej zaznaczony w exlibrisie Konstancji z Radziwiłłów



22. Jan Fryderyk Mylius, Exlibris Konstancji z Radziwiłłów Sapieżyny.

Sapieżyny, małżonki kanclerza, stanowiącym typ nieco odrębny i raczej jakby przejściowy z grupy pierwszej do następnej (fig. 22). Pochodzi on z r. 1741, a nie spotykane dotychczas u Myliusa, narzucone Radziwiłłowską tradycją motywy mitry i płaszcza wpływają na nieco odmienny wygląd całości, w której jednak odnajdujemy znajome nam szczegóły architektoniczne, w kartuszu zaś wyraźnie zaznaczają się prolegomena ducha rokoka, chociaż bardzo nie po francusku pojętego.

Najbardziej francuskie cechy uderzają w ornamentyce anonimowego księgoznaku z herbem francuskim (fig. 23), znanego z jedynego egzemplarza British Museum w Londynie, a stanowiącego pierwszy księgoznak drugiej grupy. W exlibrisie tym odpadło nawet, zupełnie już tradycyjne u Myliusa, architektoniczne tło na korzyść ażurowego, girlandowego i bramowego obramienia, a w samym kartuszu konchy, łuska, palmowe gałęzie i wazony kwiatowe wyraźnie wskazują na wzory czysto francuskie. Wybitne pokrewieństwo tego kartusza z kartuszami dwóch dalszych exlibrisów tej grupy, należących do Mikołaja Dembowskiego, biskupa kamienieckiego (został nim w r. 1741), każe nam przypuszczać, że prace te w niewielkim oddaleniu czasowym od siebie powstały. W r. 1743 rytuje Mylius portret Sebastiana Dembowskiego, protegowanego kanclerza Andrzeja Załuskiego, stryja naszych obu braci-biskupów, a więc zapewne za protekcją Załuskich. Sebastian Dembowski, również exkanclerz, biskup kujawski, był bliskim powinowatym Mikołaja, właściciela obu księgoznaków rylca Myliusa. Można więc przypuścić, że exlibrisy te powstały około r. 1743, a zatem księgoznak z herbem francuskim byłby od nich nieco wcześniejszy, gdyż oba one wykazują już rozbudowanie występujących w nich form kartuszowych. Jego tak typowy charakter pozwala nawet na postawienie przypuszczenia, że powstał on może w czasie jakiegoś pobytu Myliusa we Francji w okresie między r. 1741 a 1743, który to pobyt specjalnie podsycił i tak już przebijające gdzieniegdzie u niego francuskie rysy kompozycji oraz techniki miedziorytniczej. Przemawiałby za tym także i francuski herb exlibrisu oraz występowanie jedynego znanego egzemplarza nie w Polsce, jak przy wszystkich pozostałych, lecz daleko na zachodzie Europy.



23. Jan Fryderyk Mylius, Exlibris anonimowy z herbem francuskim.

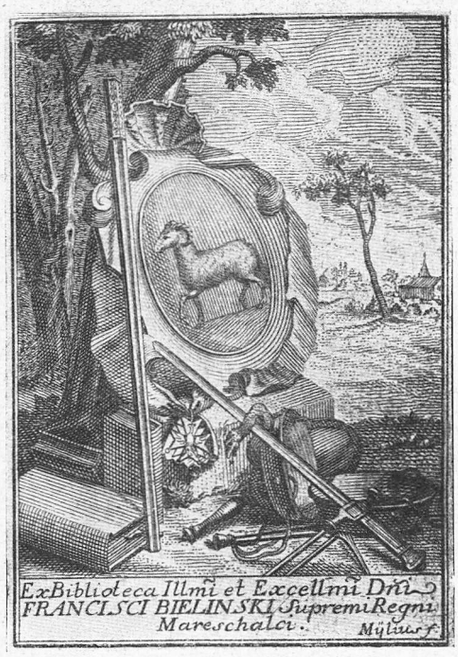
24. Jan Fryderyk Mylius, Exlibris Biblioteki Publicznej Załuskich w Warszawie.

W tym jednakże czasie jest już Mylius rytownikiem o wyrobionej technice i pewnym własnym stylu, tak że wpływy te nie mogą być decydującymi bez reszty na jego twórczość. W księgoznaku Dembowskiego wraca do swego architektonicznego tła i układu, który odbiera lekkość kartuszowi poprzedniego exlibrisu. Na większym znaku biskupa występuje korona o najbardziej francuskim, typowym rysunku, w mniejszym natomiast znaku, który przypuszczalnie jest nieco od większego późniejszy, i korona i kartusz i ton całości po trochu wracają do znanych nam form Sapieżyńskich, chociaż widać na nich, że Mylius przeszedł już poprzez swój francuski znak anonimowy.

Trzecią grupę księgoznaków miedziorytowych Myliusa charakteryzuje rokokowe już złamanie symetrii i wprowadzenie przestrzeni, przy zupełnie jeszcze konserwatywno-barokowych motywach ornamentacyjnych i ciężkiej jednak, mimo usiłowań lekkości, technice rytu. Czasowo przypadają one na

posunięte lata czterdzieste w. XVIII, do czasu około r. 1750, po którym to roku nie znamy w ogóle już żadnych prac Myliusa, nie tylko exlibrisowych. Artystycznie najstaranniejszym jest, w ogóle najpiękniejszy polski exlibris w. XVIII, księgoznak dla Biblioteki Publicznej Załuskich w Warszawie (fig. 24), w którym Mylius wraca do poprzedniego typu z kartuszem, jakkolwiek już asymetrycznie ustawionym. Ostatni exlibris to z trzech nieco odmiennych płyt odbijany księgoznak miedziorytowy Franciszka Bielińskiego, marszałka wielkiego koronnego (fig. 25), gdzie wprowadzenie zupełnie otwartej przestrzeni krajobrazowej jako tła całości i swobodne ustawienie kartusza herbowego i emblematów pozwalają na oznaczenie tego exlibrisu jako ostatniej pracy Myliusa w tym zakresie.

Na tle ogólnoeuropejskiej twórczości księgoznakowej pierwszej połowy w. XVIII ze swą ilością rytowanych exlibrisów i swym wyrobionym i wypracowanym stylem i typem exlibrisu winien Jan Fryderyk Mylius zająć bardziej poczesne miejsce, niż się to dotychczas w monografiach o europejskim exlibrisie powtarzało, gdzie jest on zupełnie nieznany. Zestawienie jego prac z exlibrisami gdańskimi, przez tamtejszych rytowników wykonywanymi, całkowicie wyklucza przypuszczenia poprzednich badaczy prac Myliusa, którzy uważali, że pochodził on i sztuki swej uczył się w Gdańsku. Sztuka jego, tak jak i nazwisko, wywodzą się z Holandii, przesiąknięcie zaś wpływami francuskimi można tłumaczyć u niego, tak jak i u wielu jemu współczesnych Holendrów, wzorowaniem się na technicznie tak zadziwiających pracach ówczesnych francuskich miedziorytników z Claude Mellanem na czele.



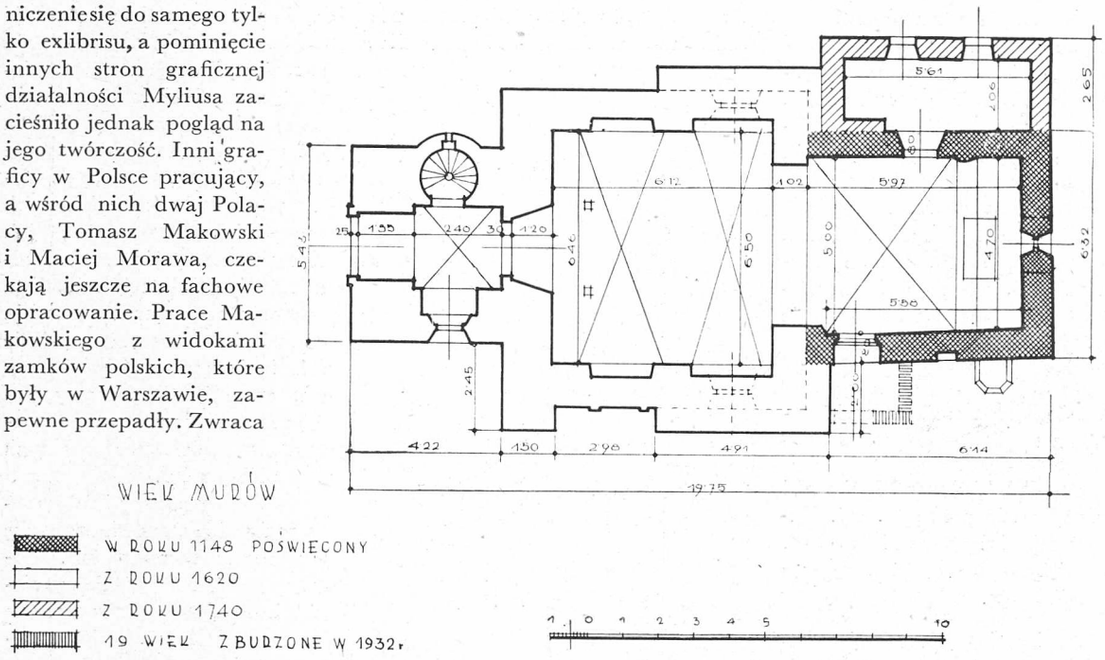
25. Jan Fryderyk Mylius, Exlibris Franciszka Bielińskiego.

Rozpatrując tę tak się zmieniającą i doskonalącą twórczość exlibrisową Myliusa, wyczuwa się, że do popchnięcia go do tego działu grafiki przyczynił się głównie tak zasłużony na polu bibliofilstwa polskiego referendarz Załuski. Mylius dla niego rytuje swe najprawdopodobniej pierwsze próby exlibrisu, dla niego wykonuje jeden ze swych ostatnich, a najwspanialszy znak warszawskiej Biblioteki Publicznej, przez niego powstał zapewne pierwszy o wykrystalizowanym typie architektonicznym exlibris Andrzeja Stanisława Załuskiego, a może i exlibrisy Dembowskiego. Dla Załuskiego wykonuje Mylius trzy portrety sztychowane i projekt grobowca hetmana Jabłonowskiego. Można więc z wielkim prawdopodobieństwem przypuszczać, że Załuscy dali nam nie tylko pierwszą publiczną bibliotekę, ale zarazem pierwszego wybitniejszego twórcę większej ilości artystycznych księgoznaków. Zdaje się również, że zachodzi jakaś łączność między owym hipotetycznym pobytem Myliusa we Francji w latach czterdziestych i wyrytowaniem tamże owego francuskiego anonimowego exlibrisu, a przebywaniem w tymże czasie we Francji referendarza Załuskiego, o którym wiemy, iż bawił na dworze Stanisława Leszczyńskiego, herb zaś na anonimowym exlibrisie Myliusa w British Museum jest herbem rodziny lotaryńskiej.

Charakterystyczny, a specjalnie na naszym tle ówczesnym wyraźny i artystyczny typ exlibrisu Myliusa musiał wywołać pewien oddźwięk i naśladownictwa na tym terenie grafiki. Do nich należą exlibris Tadeusza Franciszka Ogińskiego (1712—83), kasztelana trockiego, rylca Józefa Pawła Jędrzejowskiego, kopiujący układ exlibrisu Sapieżyny i dotychczas przypisywany Myliusowi, następnie dalsze pochodne tego typu w exlibrisach (trzy drobne odmiany płyt) Stanisława Lubomirskiego (1719—83), marszałka wielkiego koronnego, dla Łańcuta, bardzo nieudolnego rylca, jednakże uprzednio niesłusznie także Myliusowi przypisywanych. Oddźwięki typu Myliusowego odnajdujemy w nieudolnych graficznie miedziorytowych księgoznakach Józefa Sapiehy († 1795), krajczego litewskiego, regimentarza konfederacji barskiej na Litwie, i Pawła Ksawerego Brzostowskiego (1730—1828), pisarza wielkiego litewskiego.

W dyskusji czł. Tadeusz Mańkowski podkreślił, że praca dra Przypkowskiego jest właściwie pierwszą wyczerpującą rozprawą polskiego historyka sztuki o grafiku pracującym w Polsce. Ogra-

niczenie się do samego tylko exlibrisu, a pominięcie innych stron graficznej działalności Myliusa zaciśniło jednak pogląd na jego twórczość. Inni graficy w Polsce pracujący, a wśród nich dwaj Polacy, Tomasz Makowski i Maciej Morawa, czekają jeszcze na fachowe opracowanie. Prace Makowskiego z widokami zamków polskich, które były w Warszawie, zapewne przepadły. Zwraca



26. Kościół św. Salwatora na Zwierzyńcu w Krakowie, rzut poziomy. Skala 1:200.

Zdjęcie Zygmunta Gawlika.

wreszcie uwagę na istniejący w kościele jezuitów we Lwowie nagrobek hetmana Stanisława Jabłonowskiego, który należałoby zbadać, czy wykonano go podług projektu Jana Fryderyka Myliusa.

Inż. arch. Bogdan Guerquin wyjaśnia, że major Erzepki posiadał w Warszawie osiem widoków zamków polskich sztychowanych przez Makowskiego. Dwa z nich, przedstawiające Nieśwież i Kleck, kupił książę Leon Radziwiłł do Nieświeża, cztery, wśród nich widoki zamków w Grodnie, Kownie i Trokach, mgr Witold Kieszkowski do Muzeum w Wilnie. Sztychy kupione dla Wilna przepadły, pozostały jednak po nich fotografie zrobione przez Kieszkowskiego. Dwa ostatnie sztychy, które w chwili wybuchu wojny były jeszcze u majora Erzepkiego, a które przedstawiały zamki w Ołyce i Ostrogu, prawdopodobnie zniszczały w katastrofie Warszawy.

27. Kościół św. Salwatora na Zwierzyńcu w Krakowie, przekrój poprzeczny przez prezbiterium, stan obecny. Skala 1:200.

Zdjęcie Zygmunta Gawlika.

Ryciny, które nabył książę Leon Radziwiłł, reprodukowane były w monografii B. Taurogińskiego pt. *Nieśwież;* losy ich nie są znane. Być może, że te wszystkie widoki były przeznaczone do obramienia mapy Litwy, roboty Makowskiego.

Dr Jerzy Dobrzycki zwraca uwagę na sygnet drukarni biskupa krakowskiego Andrzeja Stanisława Kostki Załuskiego, miedzioryt podpisany przez Żukowskiego, znajdujący się w Bibliotece Jagiellońskiej. Jest on oparty o kompozycję Myliusa (exlibris Biblioteki Publicznej w Warszawie) z tą różnicą, że widnieje na nim podobizna domu, w którym mieściła się drukarnia biskupa Załuskiego, a który w zmienionej po wielkim pożarze Krakowa z r. 1850 postaci stoi po dziś dzień przy ulicy Wiślnej, tuż obok pałacu biskupiego.

Współpracownikami Komisji zostali wybrani: dr Józef Dutkiewicz, konserwtor zabytków sztuki w Urzędzie Wojewódzkim Krakowskim, inż arch. Bogdan Guerquin, konserwator-adiunkt Kierownictwa Odnowienia Zamku na Wawelu, mgr Witold Kieszkowski, zastępca konserwatora generalnego, dr Ksawery Piwocki, profesor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, dyrektor Państwowego Instytutu Historii Sztuki, i inż. arch. Stefan Świszczowski, zastępca konserwatora zabytków sztuki w Urzędzie Wojewódzkim Krakowskim.

Posiedzenie z dnia 14 listopada 1946

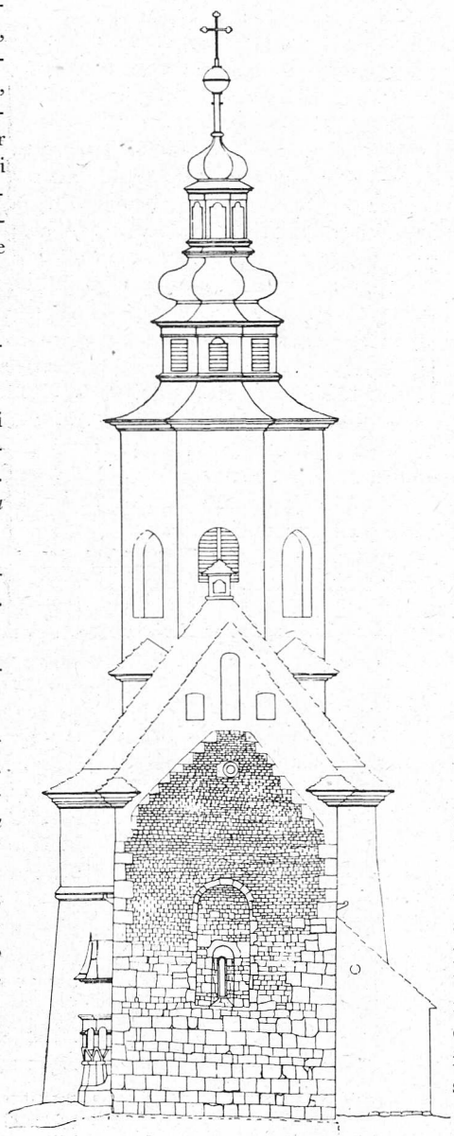
Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił pracę śp. czł. Zygmunta Batowskiego pt. *Z dziejów twórczości Grzegorza Guglielmiego*.

Praca ta ukazała się w niniejszym tomie, str. 153—176.

Posiedzenie z dnia 5 grudnia 1946

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił pracę inż. arch. Zygmunta Gawlika pt. *Romański kościół św. Salwatora w Krakowie*.

O kościele św. Salwatora, dotychczas gruntownie nie zbadanym, właściwie nic pewnego nie wiedziano. Podczas przeprowadzonej przez autora w r. 1932 restauracji, po odbiciu tynków i zburzeniu bezwartościowej kruchty z czasów austriackich okazało się, że kościół nie jest budowlą jednolitą, lecz, jak jasno wykazuje materiał do budowy użyty, poszczególne jego części powstały w różnych czasach. Nawa i wieża pochodzą z w. XVII, zakrystia z w. XVIII (fig. 26). Prezbiterium, zbudowane z kamienia o charakterze romańskim, wykazuje jednak już w tym okresie kilkakrotne zmiany (fig. 28, 29, 34, 35). Odkryty tu został szereg ciekawych romańskich fragmentów, jak dwa portale w ścianach południowej i północnej, półkolista arkada z wmurowanym w nią romańskim oknem, romańskie sklepienie nad częścią ołtarzową, oddzielone od nawy kamiennym łukiem tęczy, wspartym na dwóch profilowanych wspornikach itd.



28. Kościół św. Salwatora na Zwierzyńcu w Krakowie, elewacja wschodnia. Skala 1:200. *Zdjęcie Zygmunta Gawlika.*

Odkryte mury i fragmenty romańskie stanowiły zagadkę i nasuwały szereg pytań. Dlaczego są aż dwa portale w prezbiterium? Jakie przeznaczenie miała półkolista arkada w tylnej ścianie prezbiterium z wmurowanym w nią oknem? Do czego służyły kamienne krokszty na zewnętrznych murach prezbiterium? Jakie zadanie spełniała nisza tzw. ambony św. Wojciecha? Dlaczego prezbiterium ma dwa rodzaje murów romańskich? Jaki był pierwotny kształt kościoła?

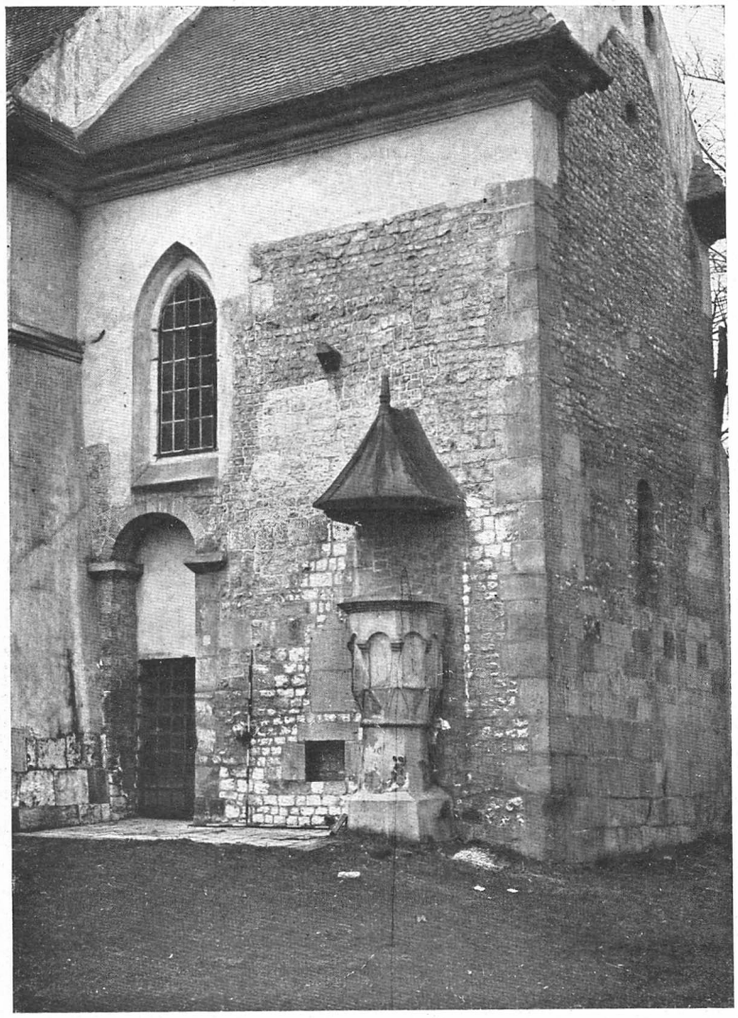
Aby na te pytania odpowiedzieć, autor przeprowadził szczegółowe badania murów, przekopał otoczenie kościoła rowami i zbadał materiały historyczne. Na podstawie tych badań wyjaśnia historię kościoła i odkrytych fragmentów romańskich następująco.

Budowa nawy i wieży kościoła została od fundamentów rozpoczęta przez ksienię Dorotę Kątską w r. 1620 a ukończona w r. 1622. W r. 1747 dobudowano do kościoła zakrystię w miejsce kostnicy.

Najstarszą częścią kościoła jest romańskie prezbiterium. Nie jest ono jednak jednolite, lecz wykazuje kilkakrotne zmiany z okresu romańskiego. Główny masyw kościoła, widziany od dziedzińca, zbudowany jest z drobnej kostki wapiennej, ujętej na narożnikach dużymi ciosami piaskowca. To jest kościół, do którego odnosi się zapiska w Roczniku Kapituły Krakowskiej: »1148 dedicatio ecclesiae sancti Salvatoris« (fig. 30, 31, 32). Długosz mówi o tym kościele w *Liber beneficiorum*, że został zbudowany starodawnym i pier-

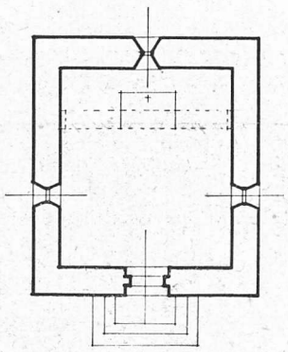
wotnym sposobem z kwadratowych drobnych kamieni przez rycerza Piotra ze Skrzynna. Około r. 1162 (Katalog biskupów krakowskich) Jaksa Gryf z Miechowa, zięć Piotra, osadził na Zwierzyńcu norbertanów i inkorporował kościół św. Salwatora do klasztoru norbertańskiego.

W r. 1241 podczas pierwszego napadu Tatarów został zniszczony kościół i klasztor norbertański nad Wisłą. Zakonnicy schronili się w lasy. Kiedy fala tatarska odpłynęła i norbertanie wrócili, rozpoczęli odbudowę kościoła i klasztoru na dole. Na czas odbudowy osiedlili się przy ocalałym w czasie napadu kościele św. Salwatora, obudowawszy go z trzech stron drewnianym klasztorem (fig. 33). Sam kościół został dla swego nowego przeznaczenia klasztornego przerobiony. Wykonano dwa portale, jeden dla norbertanek, drugi dla norbertanów, których tu co najmniej kilku dla służby Bożej i zarządu dobrami przebywało. Chór drewnianego klasztoru połączono półokrągłym otworem z kościołem. Belki służące do oparcia krokwi wsparto na kamiennych krokszynach, z których dwa do dzisiaj istnieją, podobnie jak wysunięcia kamieni nad dachem. Budowa kościoła i klasztoru norbertanek nad Wisłą trwała około siedemnaście lat. Wnosić o tym można z faktu, że przez czas pobytu przy kościele św. Salwatora chowano przy nim zmarłe zakonnice, a po odbudowie na dole. Około r. 1258 norbertanie przenieśli się na dół do nowego klasztoru. Nie potrzebny już drewniany klasztor przy kościele św. Salwatora został zburzony. Zamurowano wówczas również półkolisty otwór między chórem klasztornym i prezbiterium oraz wstawiono romańskie okienko takie, jakie już zapewne były w innych częściach kościoła. Ponieważ poziom podłogi klasztoru był znacznie wyższy niż poziom kościoła, przepruto otwory portali w dół i stąd ta ich niezwykła, jak na romańską epokę, wydłużona forma. Przed r. 1241 wejścia w ścianie południowej nie było. Znajdowało się ono zapewne od strony zachodniej. Od strony południowej tuż nad ziemią jest prostokątna nisza. Jeżeli uzmysłowimy sobie, że dawniejszy poziom terenu był o 50 cm niższy od obecnego, to nisza ta będzie normalną wnęką, która mogła służyć do ustawiania naczyń podczas nabożeństw na otwartym powietrzu. W pobliżu niszy mógł być ołtarz, być może wspomnienie ołtarza starszego, z którego stopni i przemawiał św. Wojciech, i stąd uporczywa tradycja, nawiązująca do obok stojącej ambony, pochodzącej zresztą z r. 1605. Kościół Piotra ze Skrzynna był w planie prostokątem i miał wejście zapewne od zachodu. Część ołtarzowa była oddzielona od nawy kamiennym łukiem tęczy, wspartym na dwóch krokszynach.



29. Kościół św. Salwatora na Zwierzyńcu w Krakowie, prezbiterium widziane od południowego wschodu. *Fot. Zygmunt Gawlik.*

Kościół ten nie był jednak budowlą z gruntu nową, lecz częściową nadbudową na jakiejś starszej budowli. Od strony wschodniej znajduje się pod murami z r. 1148 (fig. 34, 28, 29) partia muru szerszego (fig. 35, 28, 29), w innej technice i materiale wykonana. Są to resztki jakiejś znacznie starszej budowli, niż kościół Piotra ze Skrzynna. Mur ten, zbudowany z dużych, dosyć starannie obrobionych ciosów piaskowca, ma cokół o skośnym spływie. Co to za mury i z jakich czasów pochodzą? W poszukiwaniu śladów, które by mury te z odleglejszymi czasami wiązały, należy zwrócić uwagę na wzmianki w *Przewodniku* z r. 1603 i *Klejnotach* Pruszcza. Najstarszy ten *Przewodnik abo kościołów krakowskich krótkie opisanie* podaje o kościele św. Salwatora, że »od Piotra ze Skrzynna (jako starzy powiadają) zbudowany, drudzy twierdzą, że jeszcze za pogaństwa stanął«. Dalej mówi o krucyfiksie z Morawy od »Miecława«, pierwszego w Polsce chrześcijańskiego pana przyniesionym, a Pruszcz dodaje, że »to książę tenże krucyfiks na tym miejscu... zostawił«, nadmieniając nadto, iż »tradycja jest, że ten wzwyż mianowany krucyfiks wzięty jest do Włoch, do Syrolu, mila od Loretu«. Sprawą krucyfiksu zajmował się W. Semkowicz (Rocznik Krak. XXIII) i stwierdził, że znajduje się on obecnie w Numanie.



30. Kościół św. Salwatora na Zwierzyńcu w Krakowie, rzut poziomy, stan z r. 1148. Skala 1:200.
Zdjęcie Zygmunta Gawlika.

Pierwsza część relacji okazała się prawdziwą. Należy rozważyć również, czy i część druga, mówiąca że krucyfiks ten został przysłany Mieszkowi I z Moraw i umieszczony w kościele św. Salwatora, może mieć jakieś cechy prawdopodobieństwa.

Niektórzy nasi historycy przyjmują, że Kraków został przyłączony do Polski dopiero przez Bolesława Chrobrego; uprzednio należał do Czech. Twierdzenie to opiera się na notatce kronikarza czeskiego Kosmasa (Fontes rerum Bohemicarum), w której tenże pod r. 999 pisze, że po śmierci Bolesława II syn jego Bolesław III objął panowanie i nie utrzymał granic zdobytych mimo ojcowskich wskazań. Albowiem książę polski Mieszko, od którego nie było bardziej podstępnego człowieka, wnet podstępem zajął Kraków, wybiwszy mieczem wszystkich tych Czechów, których tam znalazł. Notatka Kosmasa jest w części błędną, gdyż w r. 999 Mieszko już nie żył. Współczesny kronikarz Thietmar, biskup merseburski, podaje śmierć Mieszka na r. 992, a potwierdzają tę datę roczniki hildesheimski i fuldajski. Jest więc błąd w kronice Kosmasa albo w nazwisku zdobywcy Krakowa, albo w dacie zdobycia. Między Węgrami, Czechami i Polską toczyły się ustawiczne walki o Morawy. W r. 990 toczyła się wojna między Bolesławem czeskim a Mieszkiem. Wspomniany kronikarz saski Thietmar pisze w związku z nią, że Bolesław żądał od Mieszka »regnum sibi ablatum«. Żądał zabranego mu kraju, może Śląska, prawdopodobnie Moraw, a na pewno Krakowa. Nie do pomyślenia jest, aby w tym czasie, kiedy już sięgnięto po obce Morawy, Kraków mógł należeć do Czech. Nie mógłby bowiem Mieszko, w tym czasie najsilniejszy militarnie z książąt słowiańskich, tolerować na swoim zapleczu czeskiego klina, oderwanego od macierzy, wbijającego się w jego państwo i zagradzającego mu drogę na wschód. Przede wszystkim musiał

31. Kościół św. Salwatora na Zwierzyńcu w Krakowie, widok zewnętrzny, stan z r. 1148.
Rekonstrukcja Zygmunta Gawlika.

Mieszko dążyć do wcielenia współplemiennych Wiślan i oparcia się o naturalną granicę gór. Mieszko niejednokrotnie dobrze dał się we znaki Czechom, imię jego długo zostało w ich pamięci, natomiast data zajęcia Krakowa łatwo mogła pójść w niepamięć i stąd pomyłka u nie współczesnego kronikarza po przeszło stu latach. Że Kraków należał do Czechów, nie można wątpić, stwierdza to oprócz Kosmasa współczesny Ibrahim ibn Jakub, który około r. 966 zwiedzał kraje słowiańskie. Nie wiemy natomiast, czy Czesi w czasie swego, być może kilkudziesięcioletniego władania Krakowem coś budowali. Raczej dziwnym by było, gdyby nie budowali. U siebie mieli już w tym czasie rozwinięte budownictwo z kamienia i wapna. Jeżeli przyjmiemy bardziej prawdopodobną pomyłkę, w dacie a nie w nazwisku zdobywcy Krakowa, to możemy postawić pytanie, czy Mieszko umieścił krzyż przysłany mu z Moraw w kościele już istniejącym, czy też go zbudował. Mieszko cieszył się sławą budowniczego kościołów. Kronika czeska z początku w. XI mówi o małżeństwie Mieszka z Dąbrówką, po czym dodaje, że ufundował on w Krakowie katedrę św. Wacława i katedrę w Gnieźnie. Wiadomo, że rozpoczął budowę katedry w Poznaniu na ostrowie między Wartą a Cybiną. Wybudowano już wówczas kościółki pod wezwaniem św. Jerzego w Gnieźnie i Krakowie.

32. Wnętrze kościoła św. Salwatora na Zwierzyńcu w Krakowie, stan z r. 1148. *Rekonstrukcja Z. Gawlika.*

Istnieje odnośnie do kościoła św. Salwatora wzmianka, która nabiera sensu i nie jest zaprzeczeniem fundacji Piotra ze Skrzynna, jeśli ją odniesiemy do pierwszej budowy tego kościoła i fundacji jego przez książąt polskich. Jest to przywilej nadany w Korczynie przez Bolesława Wstydliwego w r. 1256 w związku z uwolnieniem dóbr klasztoru zwierzynieckiego od różnych danin, który mówi »ecclesiam S. Salvatoris monasterii de Sverincia ordinis praem. nostri praedecessores principes Cracoviae fundaverunt et dotaverunt[1]. Nie jest ta wzmianka nieodpowiedzialnym i nieuzasadnionym echem prośby sióstr zwierzynieckich, bo wówczas byłaby mowa o zwierzynieckim kościele i klasztorze św. Augustyna, a nie o leżącym na uboczu kościele św. Salwatora. Wzmianka o fundacji i uposażeniu kościoła św. Salwatora przez książąt polskich jest pisana z poczuciem rzeczywistości i odnieść ją możemy do pierwszego kościoła św. Salwatora z w. X.

Przewodniczącym Komisji Historii Sztuki na lata 1947 i 1948 został wybrany czł. Feliks Kopera zastępcą przewodniczącego czł. Tadeusz Mańkowski, sekretarzem czł. Adam Bochnak.

Posiedzenie z dnia 30 stycznia 1947

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił pracę pt. *André Le Brun, rzeźbiarz Stanisława Augusta.*

Rozprawa ta jest częścią obszerniejszego studium pt. *Rzeźby zbioru Stanisława Augusta*, które w r. 1948 ukazało się w Rozprawach Wydziału Filologicznego PAU, t. LVII, nr 7.

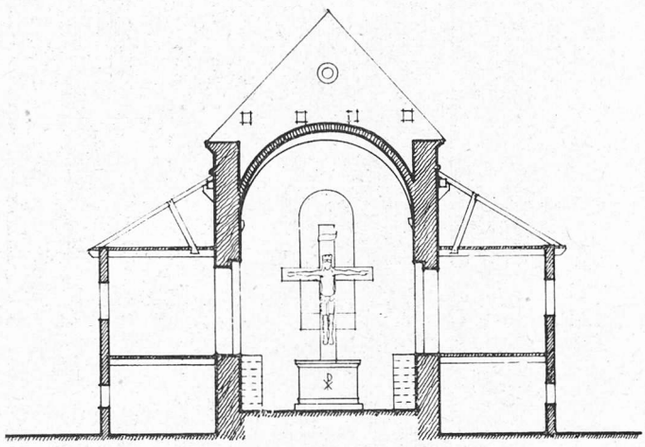
[1] Rzyszczewski L. et Muczkowski J., *Codex diplomaticus Poloniae* III, Varsaviae 1858, s. 69.

Posiedzenie z dnia 13 lutego 1947

Przewodniczący poświęcił wspomnienie pośmiertne zmarłemu w dniu 4 lutego 1947 śp. Gustawowi Przychockiemu, profesorowi Uniwersytetu Jagiellońskiego i członkowi czynnemu Polskiej Akademii Umiejętności oraz współpracownikowi jej Komisji Historii Sztuki[1].

Czł. Władysław Tatarkiewicz przedstawił pracę prof. dra Lecha Niemojewskiego pt. *Fundamenta teorii architektury*.

Definicja pojęcia »architektura« nie została dotychczas przeprowadzona, chociaż próby w tym kierunku podejmowano wielokrotnie. Co by miało stanowić przedmiot jej teorii? Teoria powinna wskazać jakąś zasadę posiłkowania się pewnymi proporcjami, przy czym należałoby udowodnić, że wskazywane stosunki proporcjonalne mają wyższość nad innymi. Zaletą takich stosunków proporcjonalnych byłoby całkowite uniezależnienie ich od ściśle określonych form stylowych, czyli tzw. porządków architektonicznych, tzn. musiałoby się wypracować zasadę poza- i ponadstylową, poza- i ponadporządkową. Jeśliby opracowanie takiej zasady okazać się miało wykonalne, w takim razie w ramach jej prawideł powinnoby się znaleźć miejsce dla tych wszystkich wartości architektonicznych, które zostały skonstatowane na przestrzeni wieków przez krytykę historyczną. Jeśli np. uznajemy za bezsporną pod względem walorów architektonicznych wartość architektury grupy budowli ateńskich wzniesionych w w. V przed Chr., to wartości, jakimi się te budowle odznaczają w swojej grupie historycznej, powinny się znaleźć w określonej relacji do wymienionych tutaj stosunków proporcjonalnych natury ogólniejszej. To samo dotyczyć powinno innych epok stylowych, przeszłych, teraźniejszych i przyszłych, jeśli staniemy na stanowisku, że aparat spostrzeżeń estetycznych człowieka w zakresie wrażeń wzrokowych pozostaje niezmienny. Osądy zaś mogą być zmienne, gdyż należą do dziedziny wniosków, jakie wyciągamy z dokonanych spostrzeżeń.



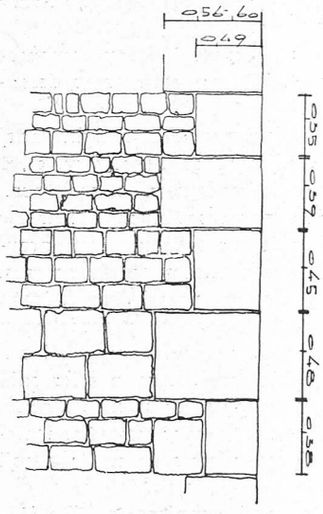
33. Kościół św. Salwatora na Zwierzyńcu w Krakowie, przekrój poprzeczny, stan z czasu po r. 1241. Skala 1:200. *Zdjęcie Zygmunta Gawlika.*

Nie zachowały się teksty reguł architektonicznych, według których budowano świątynie ateńskie. Wszakże wszystkie wyniki, jakie dały przeprowadzone dotychczas badania, zgodnie wskazują na to, że reguły takie istnieć musiały, a potwierdza to poniekąd Witruwiusz, usiłujący w swych pismach reguły te

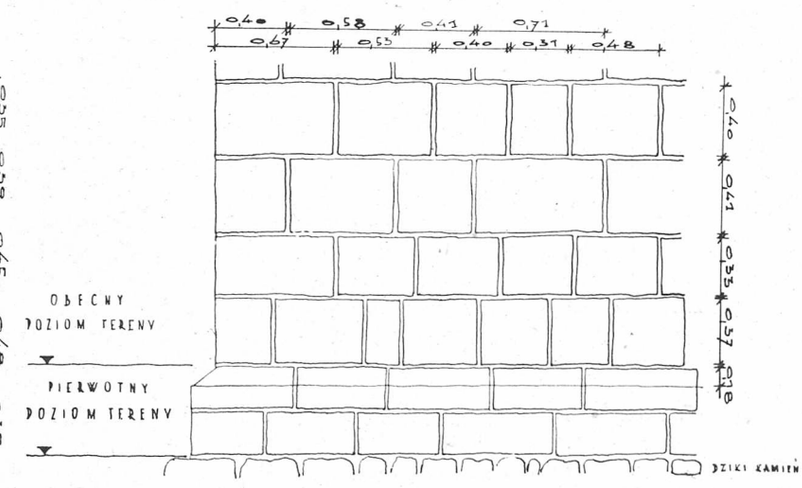
[1] Gustaw Przychocki, urodzony 14 lutego 1884 w Gromniku w powiecie tarnowskim, po studiach gimnazjalnych w Nowym Sączu ukończył w r. 1909 studia z zakresu filologii klasycznej na Uniwersytecie Jagiellońskim, uzyskując stopień doktora filozofii, po czym uzupełnił je w Wiedniu, Berlinie, Oksfordzie, Paryżu, Rzymie i na innych uniwersytetach włoskich oraz w licznych podróżach naukowych. Po habilitacji na Uniwersytecie Jagiellońskim, odbytej w r. 1913, szereg lat zajęła mu służba wojskowa, którą zakończył w r. 1920 w stopniu podpułkownika artylerii W. P., odznaczony krzyżem Virtuti Militari. W latach 1917—35 był profesorem Uniwersytetu Warszawskiego, osiągając w r. 1922/23 godność dziekana i w r. 1928/29 rektora. Po Leonie Sternbachu objął w r. 1935 katedrę na Uniwersytecie Jagiellońskim, którą zajmował do końca życia. Wykształcił szereg wybitnych filologów klasycznych, którzy zajmują obecnie katedry uniwersyteckie. Prace naukowe o Owidiuszu, o św. Grzegorzu z Nazjanzu, o tragedii rzymskiej epoki republikańskiej i cesarstwa oraz wzorowy, a przy tym poetycki przekład wszystkich 20 komedii Plauta przyniosły mu godność zrazu członka korespondenta (1923), a następnie członka czynnego (1929) Polskiej Akademii Umiejętności, w której Zarządzie ostatnio zasiadał najpierw jako sekretarz Wydziału I, potem jako delegat Walnego Zgromadzenia. Był również członkiem Towarzystwa Naukowego Warszawskiego i Towarzystwa Naukowego we Lwowie. Człowiek niezwykle prawy i szlachetny, o wyjątkowo subtelnym poczuciu etycznym, wysoce kulturalny i w zetknięciu osobistym ujmujący, cieszył się sympatią i szacunkiem nie tylko swych najbliższych kolegów-filologów, ale wszystkich, którzy mieli szczęście z nim się zetknąć. Na posiedzeniach Komisji Historii Sztuki często bywał, żywo się interesując jej pracami. Cześć jego pamięci. (*A. B.*).

»poprawić« (W. IV, 3, 2). Zostawiając na boku te poprawki, mające dla nas znaczenie drugorzędne, raczej formalne, możemy, jak się zdaje, zaryzykować twierdzenie, że gdyby się komuś udało odnaleźć zaginione teksty greckie z zakresu teorii architektury, to obejmowałyby one dwie części. Część pierwsza dotyczyłaby proporcji teoretycznych, część druga — stosowanych. Stosowane różniłyby się od teoretycznych tym, że uwzględniałyby olbrzymi materiał doświadczalny, zebrany na przestrzeni wieków, a stwierdzający konieczność wprowadzenia odkształceń formy obmyślanej teoretycznie, aby złudy wzrokowe, jakie są właściwością naszego oka, nie zniekształcały czystości rysunku i piękna pomysłu.

Czy Grecy byli zdolni ułożyć formułę tych poprawek? Tego jeszcze nie wiemy. Na razie jesteśmy szczęśliwi, że się nam udało stwierdzić ponad wszelką wątpliwość, iż dokonywali tych »poprawek optycznych« z całą świadomością. Ostatnie badania Moe'go stwierdzają, że czynili to znacznie subtelniej niż Witruwiusz, który ujął swe rady w formę przepisu sztywnego. Przykład Parthenonu okazałby się widomym zaprzeczeniem wszelkich poglądów, jeśliby ktoś chciał głosić, że metoda empiryczna Hermogenesa czy Witruwiusza wywodzi się z w. V przed Chr.



34. Romański mur prezbiterium kościoła św. Salwatora na Zwierzyńcu w Krakowie. Skala 1:40.
Zdjęcie Zygmunta Gawlika.



35. Romański mur prezbiterium kościoła św. Salwatora na Zwierzyńcu w Krakowie.
Skala 1:40.
Zdjęcie Zygmunta Gawlika.

Lecz pomińmy niewątpliwe zbrutalizowanie teorii architektury w epoce Augusta, a zapytajmy, czy nawet w tych granicach, tak skromnych, jakie sobie zakreślił Witruwiusz, spełniała ona swoje zadania? Nie, bo pominęła łuk. A łuk był tym motywem, który rozszerzał zakres pytań, jakie należało kierować pod adresem teoretyków. Pytania te pozostały bez odpowiedzi.

Rzym wprowadził do architektury nie tylko łuk, lecz także sklepienie krzyżowe i kopułę. Rzym poszedł jako inżynier dalej niż Grecja, bo tego wymagało życie i zmienione stosunki społeczne i polityczne. Grecy, znając sklepienie, nie stosowali go, bo nie było im ono do niczego potrzebne, a wynikające zeń nowe linie architektoniczne wcale ich nie interesowały. Witruwiusz nie pisze nic o sklepieniu i nie wspomina o proporcji kopuły.

Tymczasem jedną z podstawowych »disciplinae et variae eruditiones« ozdabiających architekturę jest budownictwo. A jednym z głównych problemów budownictwa będzie wzajemny stosunek części wspierających do części spoczywających.

Na czym polega to zadanie w kolumnadzie klasycznej? Na tym, że na kolumnach spoczywają płasko belki, a raczej płyty kamienne, pełniące w matematycznym znaczeniu tego słowa funkcję belek. Masa takiej »belki« składa się z architrawu, fryzu i gzymsu i w widoku ogólnym posiada pewną wysokość i rozpiętość, słowem kwadraturę powierzchni widzialnej w rzucie obrazu (ortogonalnym). Wspiera się ona od osi do osi otworu międzykolumnowego na kolumnie, która też posiada pewną wysokość i pewną prze-

ciętną szerokość, słowem także posiada swoją kwadraturę powierzchni widzialnej w rzucie obrazu. Te dwie kwadratury mogą być sobie równe, bądź też jedna z nich będzie mniejsza. Stosunek taki możemy wyrazić wzorem: $K=B$, albo $K>B$, albo $K<B$, gdzie K oznacza powierzchnię obrazu kolumny, zaś B powierzchnię obrazu belkowania. Z badań pomiarowych Moe'go wynika, że w Theseionie $x : y = a : h$, albo $x \cdot h = y \cdot a$ czyli $K=B$, skoro $K=x \cdot y$, zaś $B=a \cdot h$[1], »che la parte superiore dell'insieme è quantitativamente analoga a quella inferiore, o, in altre parole, che la massa delle colonne è identica a quella che esse sostengono«.

Pisarze starożytni są tak lakoniczni, jeśli chodzi o architekturę, że z konieczności musimy poprzestawać na Witruwiuszu, jako właściwie jedynym rzeczniku tamtych czasów. Bądź co bądź pisze on w przekonaniu, że przekazuje nam tajemnice greckiej architektury. Greków uważa za autorytet, a że to Grecy trochę inni niż ci, którzy są dzisiaj autorytetem dla nas, to już nie jego wina.

Walka z naświetleniami dzieł Witruwiusza jest tym trudniejsza, że po pierwsze ci, którzy komentowali go bezpośrednio (Alberti, Palladio) lub pośrednio (Barozzi da Vignola), byli artystami niecodziennymi i na marginesie »komentarza« usiłowali napisać swoją własną teorię.

Zwracając się do czytelnika we wstępie do słynnej na cały świat *Regola delle cinque ordini*, dedykowanej kardynałowi Farnese, Vignola pisze tak: »...jeśli ktokolwiek będzie uważał mój trud za bezcelowy, gdyż nie podobna ustalić sztywnych prawideł, bowiem zgodnie z powszechnym mniemaniem, a zwłaszcza według Witruwiusza, trzeba nieustannie zwiększać lub zmniejszać proporcje poszczególnych podziałów architektonicznych (W. IV, 2, 4), ażeby za pomocą sztuki wynagradzać to, w czym taka lub inna przyczyna powoduje zmylenie naszego oka, to odpowiem: trzeba wówczas dokładnie zdawać sobie sprawę, jaki właściwie wymiar powinno widzieć nasze oko, i to będzie owym niewzruszalnym prawidłem, którego należy pilnie przestrzegać; nadto w podobnych wypadkach należy uciec się do określonych i przepięknych prawideł perspektywy, której znajomość jest równie niezbędna dla tej sztuki, tj. architektury, jak i dla malarstwa«. Vignola zamierzał opracować dzieło o perspektywie architektonicznej, lecz zamierzenia swego nie dokonał. Zacytowane tutaj ujęcie problemu w nawiązaniu do perspektywy jest z punktu widzenia teorii obrazu dzieła architektonicznego w oku ludzkim definicją znakomitą. Jest to bardzo poważne i nieoczekiwane zakończenie słów uzasadniających opracowanie reguł, wypowiedzianych na początku inwokacji do czytelników.

Należy stwierdzić, że mamy do czynienia z dwiema grupami zjawisk architektonicznych. Do jednych należą takie, kiedy formę architektoniczną oglądamy z zewnątrz, dostępną z różnych stron, mieszczącą się całkowicie w polu widzenia, do drugiej zaś te, które znamy pod określeniem wnętrza, tj. oglądane od środka (sala, dziedziniec itp.). W tym drugim wypadku oglądamy zawsze tylko część dzieła, i to w stosunku do całości bardzo niewielką. Zasięg bowiem promieni ocznych obejmuje kąt około 30^0, a więc $\frac{1}{12}$ całości obrazu liczącego 360^0 (widok panoramowy).

Kompozycja architektoniczna, po odrzuceniu ornamentacji, sprowadza się do zespołu kierunków (linii) pionowych i poziomych (szerokościowych i długościowych). Kierunki te rozpoznajemy za pomocą organu wzroku dwuocznego, mając oczy ustawione poziomo. Wskutek tej okoliczności każdy z tych kierunków oceniamy według innych prawideł, które komplikują się nadto przez okoliczność, że obrazy te tworzą się na wklęsłym ekranie siatkówki oka.

Aparat oczny człowieka nie jest matematycznie doskonały. Gdyby takim był, nie występowałyby złudy optyczne. Ale przez to, że jest matematycznie niedoskonały, daje człowiekowi to, co nazywamy skalą doznań optycznych. Podobnie organ słuchu, również oparty o dwa odbiorniki słuchowe (dwoje uszu), stwarza »stereotypowość« słyszenia i nadaje wrażeniom słuchowym tę samą przestrzenność, jaką wrażeniom wzrokowym daje obraz dwuoczny. Dzięki temu, że patrzymy dwojgiem oczu, możemy oceniać odległość przedmiotów niezależnie od ich wielkości i poniekąd niezależnie od perspektywy powietrznej.

Tak więc resumując to, co powyżej powiedziano, zadaniem teorii architektury będzie:

1. Ustalenie prawideł proporcji, tzn. zasady uzależnienia wzajemnej zależności wymiarowej poszczególnych elementów układu architektonicznego, polegające na wskazaniu walorów architektonicznych: a) wszystkich trzech kierunków przestrzeni geometrycznej; b) oznaczenie wartości plastycznych zespołu dwóch kierunków w płaszczyźnie; c) takie samo oznaczenie wartości plastycznych zespołów trójwymiarowych, tworzących układy kierunkowe płaszczyzn (w domniemanych płaszczyznach obrazu); d) takie samo oznaczenie wartości plastycznych zespołów trójwymiarowych, tworzących układy kierunkowe brył (w domniemanych płaszczyznach obrazu).

[1] Gdzie $x \cdot y$ jest iloczynem wysokości i szerokości belki, zaś $a \cdot h$ iloczynem wysokości i szerokości podpory.

2. Ustalenie prawideł przystosowania kompozycji rysunkowej do prawideł optyki z uwzględnieniem postulatów kierunkowych: a) bądź dla widoków określonych (perspektywa teatralna); b) bądź dla widoków wielokierunkowych (dośrodkowych); c) bądź dla widoków panoramowych (odśrodkowych).

3. Ponieważ w tworzeniu złud wzrokowych natężenie świateł i cieni, a również różnorodność barw odgrywają tę samą rolę co linie, — ustalenie prawideł w tym zakresie zgodnie z doświadczeniem architektów starożytnych, co ma bardzo wielkie znaczenie dla konstrukcji mieszanych, jak np. mosty stalowe na filarach kamiennych itp.

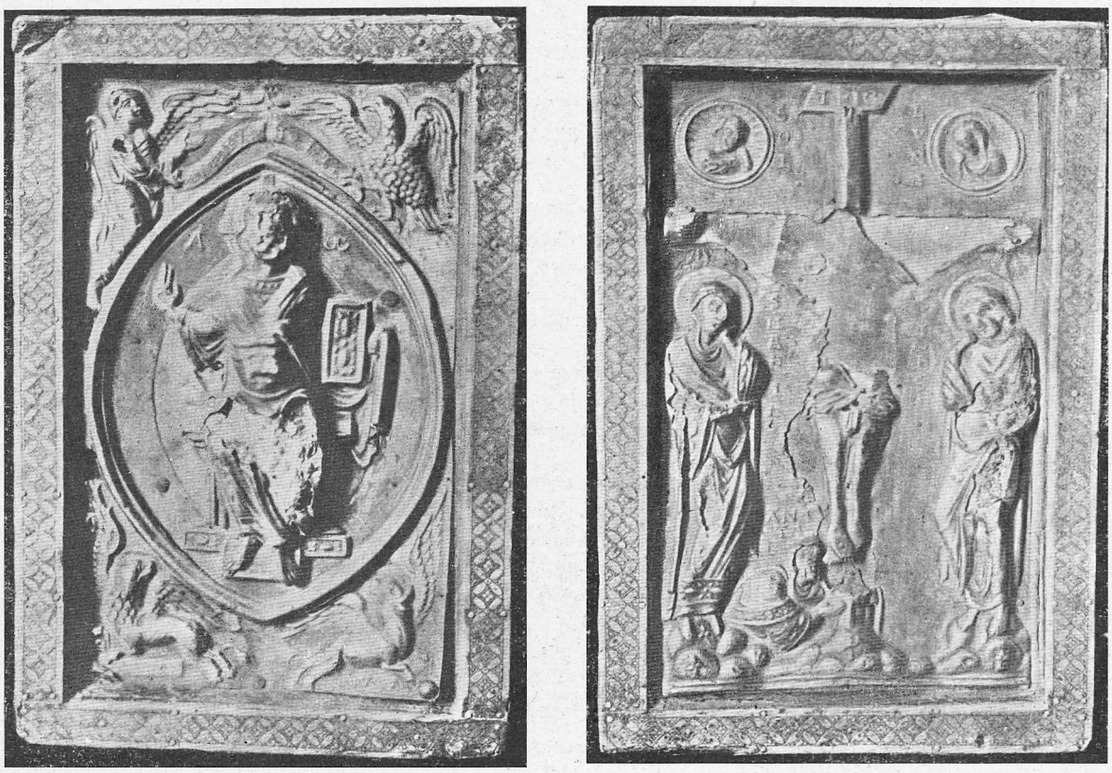
Trzy powyższe punkty nie obejmują całokształtu zagadnień, które by mogły i powinny być objęte zakresem teorii architektury. Zakres ten w ujęciu Witruwiusza jest znacznie szerszy. Czytamy bowiem w drugim rozdziale księgi pierwszej, że architektura składa się z uporządkowania, które Grecy nazywają »taxis«, z rozmieszczenia, to zaś Grecy nazywają »diathesis«, z »eurythmii«, z »symmetrii«, ze zdobnictwa i zarządzenia, które Grecy nazywają »oikonomią«. Z tych tylko trzy, tj. uporządkowanie ordinatio-taxis, eurythmia i symmetria, należą do kategorii przepisów normatywnych, miarowych kompozycji i one mieszczą się w granicach przedstawionego programu. Pozostałe trzy należą bądź w całości do estetyki (zdobnictwo), bądź częściowo do estetyki, a częściowo już do tej dziedziny pracy architekta, którą obejmuje się terminem »zasady projektowania« i należą do dyscyplin, które w ujęciu Witruwiusza »ozdabiają architekturę«.

W dyskusji czł. Stanisław Gąsiorowski zaznacza, że jest sceptycznie usposobiony do tekstu Witruwiusza, skażonego i nieraz zupełnie niejasnego. Jako źródło do architektury epoki klasycznej jest Witruwiusz podejrzany. Witruwiusz albo nie znał tekstów teorii architektury z epoki klasycznej, albo ich nie zrozumiał. Zakwestionować można trafność wzięcia Theseionu za przykład świątyni doryckiej, jak to uczynił autor. Czł. Gąsiorowski jest przeświadczony, że teoria architektury w Grecji epoki klasycznej istniała bądź jako traktat, bądź jako szereg ustalonych reguł, choćby nawet nie spisanych, których jednak przestrzegano. W w. VII i VI istnieją już empiryczne próby ustalenia pewnych reguł architektonicznych, pod koniec w. VI te reguły się krystalizują, a w w. V wyraźnie istnieją. Wiek V to przewaga doryzmu, od w. IV bierze górę architektura jońska.

Czł. Roman Ingarden zauważa, że w swej rozprawie pt. *O dziele architektury* (Nauka i Sztuka 1946, nr 1—2) podał zarys podstaw ogólnej, a tym samym ponadstylowej teorii architektury, której domaga się referent. Dopiero przy jej założeniu lub innej podobnej teorii dadzą się sprecyzować zagadnienia, które omawia referent. Dzieło architektoniczne nie jest tworem czysto geometrycznym, lecz należy w nim wyróżnić różne warstwy i zasady jego kompozycji. Postać jego określają mianowicie następujące względy: 1. że każde dzieło architektoniczne jest trójwymiarową bryłą, 2. że bryła ta jest ciężka i znajduje się w określonym polu grawitacyjnym, 3. że przejawia się ona w określonym systemie wyglądów wzrokowych, przyporządkowanych różnym punktom widzenia, 4. że dzieło ma określone przeznaczenie użytkowe (że więc ma być np. świątynią lub domem mieszkalnym itp.), 5. że rozkład mas bryły dzieła i układ wyglądów, przez które się przejawia, prowadzi w percepcji estetycznej dzieła do wystąpienia zestroju momentów estetycznie doniosłych. Zestroje te są różnego typu w różnych stylach, a dopuszczalne ich odmiany w ramach jednego stylu stanowią o wartości estetycznej dzieła. Na tle tego poglądu poszczególne twierdzenia referenta uzyskałyby swą odpowiednią interpretację i miejsce w całości teorii. Tak np. twierdzenie, że teoria architektury greckiej składałaby się z dwu części, z których pierwsza dotyczyłaby »proporcji teoretycznych«, druga korektur wypływających z uwzględnienia wad naszego widzenia, wyjaśnia się w świetle teorii mówcy jako konieczność zsyntetyzowania praw czysto stereometryczno-statycznych kompozycji dzieła z prawami perspektywy, które stanowią część praw dotyczących wyglądów wzrokowych brył trójwymiarowych.

Czł. Wojsław Molè zauważa, że dzieło architektoniczne składa się z »łupiny« kształtującej przestrzeń i z samej przestrzeni. W różnych epokach różny jest stosunek wzajemny tych dwóch elementów. W Grecji klasycznej idzie o »łupinę«, przestrzeń nie gra większej roli. Ale już w czasach rzymskich, np. w Panteonie, przestrzeń wysuwa się na plan pierwszy. Prof. Niemojewski, biorąc pod uwagę architekturę klasyczną, w szczególności dorycką, zajął się »łupiną«. Pozostawałaby do rozwiązania kwestia samej przestrzeni i ujęcie tego zagadnienia w ramy teorii architektury.

Czł. Władysław Tatarkiewicz stwierdza, że autor odróżnia swą teorię architektury od estetyki, jednakże zagadnienie sformułowane przezeń jest w istocie zagadnieniem z zakresu estetyki. Właśnie zbadanie, czy istnieją jakieś ogólne, ponadstylowe reguły, jest rzeczą istotną dla estetyki. Architektura jest terenem, na którym najłatwiej można rozwiązać to zagadnienie. Niewątpliwie istnieje wiele stylów, porządków, zespołów reguł, ale pytanie jest, czy jeden z nich nie jest doskonalszy od innych,



36 i 37. Oprawa Ewangeliarza ks. Anastazji, żony Bolesława Kędzierzawego, do r. 1944 w Bibliotece Narodowej w Warszawie.

Prof. Lech Niemojewski wyjaśnia, że wybrał jako przykład porządek dorycki, jako najbardziej ścisły, rygorystyczny, a w jego ramach Theseion, jako budowlę może przeciętną, bardzo jednak starannie obliczoną, a poza tym jako świątynię sześciokolumnową. Jest przekonany, że Grecy epoki klasycznej reguły sformułowane posiadali. Witruwiusza wziął pod uwagę m. i. dlatego, że wywierał tak wielki wpływ. Zastrzega się, że nie dąży do napisania jakichś generalnych reguł architektonicznych, uważa to zresztą za niemożliwe. W rezultacie idzie o uchwycenie stosunku ciężaru do podpory.

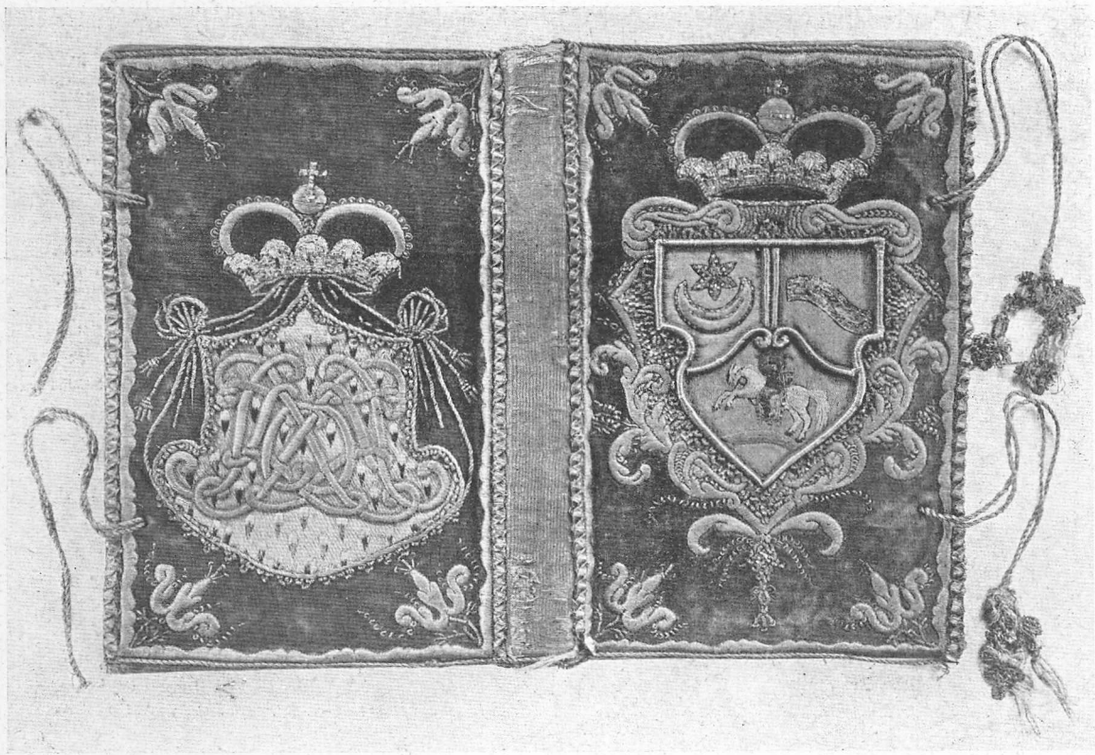
Posiedzenie z dnia 27 marca 1947

Inż. arch. Stefan Świszczowski przedstawił pracę pt. *Zameczek w Dębnie w świetle nowych odkryć.*

Zameczek w Dębnie był zbadany i szkicowo pomierzony po raz pierwszy przez W. Łuszczkiewicza [1]. Pomiar ten jakkolwiek niedokładny, podaje kilka ważnych szczegółów, zniszczonych w przebudowaniach po pożarze z r. 1867. Obszernie zaś został naukowo opracowany przez Z. Bocheńskiego [2], przy czym wykonano pomiary rzutów budynku. W r. 1946 prowadzono w zameczku wstępne roboty konserwacyjne, nadarzyła się więc sposobność do zbadania murów w stopniu o wiele dokładniejszym. Wykonano również po raz pierwszy zdjęcia pomiarowe fasad zewnętrznych i podwórzowych oraz odkryto wiele nowych szczegółów, których dawni badacze nie mogli poznać.

Zdjęcie wypraw zewnętrznych odsłoniło średniowieczną licówkę, w piwnicach kamienną, a wyżej ceglaną z ornamentem rombowym, zachowaną na wszystkich średniowiecznych murach.. Cegła z w. XV ma rozmiar 27×12×6·5 do 29×13×6·5 cm. Spoiny są grube, do 3·5 cm, i ścięte w trójkątny profil.

[1] *Zabytki dawnego budownictwa w Krakowskiem*, Kraków 1864, zeszyt I. [2] *Dwór obronny w Dębnie*, Kraków 1924.



38. Oprawa haftowana z r. 1731 z superexlibrisem Zofii z Sieniawskich Czartoryskiej w Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie. *Fot. St. Mucha, Kraków.*

Zameczek składał się z trzech obok siebie stojących większych budynków i jednego mniejszego, połączonych w całość murem zewnętrznym i wewnętrznymi gankami. Wbrew dotychczasowym przypuszczeniom, duża część skrzydła północnego istniała w pierwotnym założeniu, jak świadczy zachowana na jednej ze ścian licówka ceglana. Mur, urywający się równo, 1 m ponad parapetem okien piętra, wyznacza pierwotną wysokość, znacznie mniejszą niż innych skrzydeł. Pokoje mieszkalne mieściły się na piętrze. Cały przyziom stanowiły ubikacje drugorzędne, kuchnie, składy, łaźnie, co najwyżej pokoje służbowe. Świadczą o tym małe okienka, skąpo udzielające światła wnętrzom. Reszta jedynego większego okna średniowiecznego, o obramieniu wykonanym w tynku, zachowała się przy pokoju narożnym północno-zachodnim, w którym mieścił się skarbiec.

W wykuszach skrzydła wschodniego zwracają uwagę arkadki ostrołukowe, uważane dotąd za machikuły. Przeprowadzone badania wykazały, że rzekome machikuły nie łączą się z wnętrzem, nie mogły więc służyć do celów obronnych. Ponieważ wymiar arkadki odpowiada dokładnie wymiarom okien bocznych wykuszów, można słusznie przypuścić, że ciosy z arkadkami miały służyć za nadproża tych okienek. Nienaruszony wątek ceglany i brak śladów przeróbek wskazują jednak, że nie mamy tu do czynienia z późniejszą przebudową.

Z wykuszów zachodniego skrzydła południowy został w w. XVI przebudowany w górnej części od parapetów okien. Lepiej zachował się północny, w którym późniejszy mur zaczyna się dopiero ponad nadprożem okien. W zwieńczeniu zachowały się strzelnice, jedyne pozostałe konstrukcje obronne zameczku, pochodzące niewątpliwie z w. XVI.

Przy odkopaniu fundamentu zburzonej wielobocznej części wschodniego skrzydła natrafiono na kamienny próg wejściowy, a pod nim na ujście kanału odpływowego, co wskazuje, że drzwi te wiodły do części gospodarczych budynku. Było to wejście drugorzędne, gdyż główne w żadnym wypadku nie mogło prowadzić przez piwnice. Portal ostrołukowy we wschodnim skrzydle podwórza użyty był kiedyś do głów-

nego wejścia do zameczku na miejscu dzisiejszego barokowego. Wskazuje na to identyczny wymiar cegły, użytej przy portalu nowym i przy przemurowaniach dla osadzenia na nowym miejscu, a także znaczne jego wymiary. Klatki schodowe mieściły się w dzisiejszych miejscach. W obu narożach podwórza w południowym skrzydle znajdowały się dwie pary bliźnich odrzwi, z których jedne otwierały schody piwniczne, a drugie wiodły na piętro. Każde z trzech głównych skrzydeł miało oddzielną drewnianą latrynę, dostępną wprost z pokojów. Wspornik kamienny takiej latryny dochował się przy skrzydle wschodnim.

O ile ustalenie średniowiecznego wyglądu murów zameczku nie podlega już wątpliwości, o tyle niepewny jest i prawdopodobnie zawsze niepewnym pozostanie pierwotny wygląd dachów, ganku, stropów i wyposażenia wnętrz. Ponieważ nie znaleziono żadnych śladów szczytów, przypuszczać wolno, że

39. Oprawa Dzieł Kopernika z biblioteki Zygmunta Augusta z datą 1551 w Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie. *Fot. St. Mucha, Kraków.*

pierwotne dachy były brogowe. W przybudówce zachodniego skrzydła odkryto kilka średniowiecznych polichromowanych belek stropowych. Jedna z nich ozdobiona jest ciętą w geometryczne wzory rozetą. W nadprożach okien i w wykuszu tzw. sali rycerskiej we wschodnim skrzydle znaleziono reszty polichromii, łączącej się z motywami i barwą z polichromią belek. Na inne fragmenty wyposażenia wnętrz nie natrafiono.

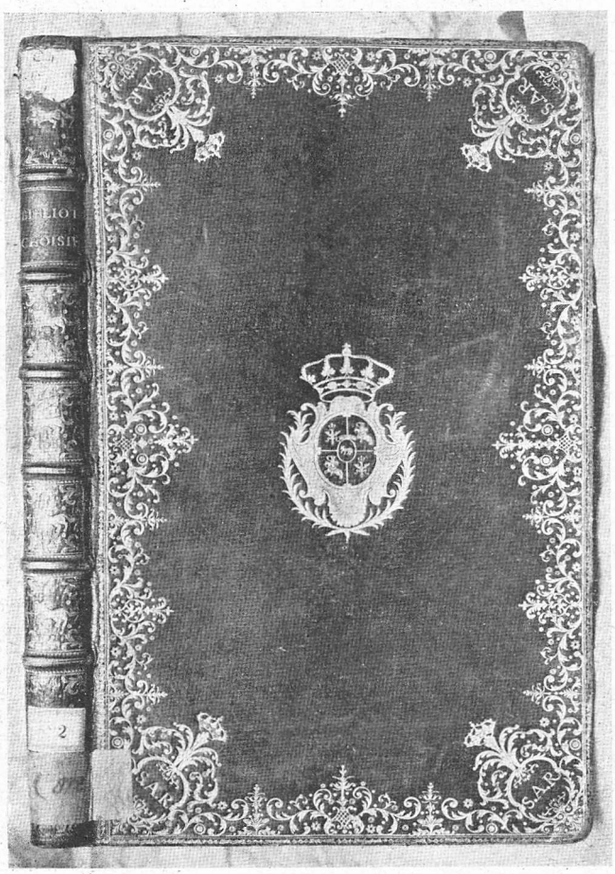
Około r. 1586 zameczek został pokryty tynkiem i ozdobiony sgraffitami. Datę wykonania fasady i podpis kierującego budową architekta — A. D. 1586 SIMON — znaleziono wyryte w tynku południowej fasady, Niewątpliwie chodzi tu o Jana de Simon, muratora krakowskiego[1]. Zachowany inwentarz z r. 1682 nie obejmuje najciekawszych pokojów pierwszego piętra, można jednak z niego wywnioskować o przeznaczeniu pomieszczeń parterowych i piwnicznych, a także o innych budynkach zameczku. Przy moście stał budynek z bramą, dalej, ku południowi »cekaus«. Skrzydło północne mieściło »izbę słuszną«, »pokój dolny«, i »białogłowską izbę«. W skrzydle wschodnim były kuchnie, w południowym »pokój dolny« i łaźnia, w zachodnim skarbiec i pokój o trzech oknach, z którego wchodziło się do drugiej łaźni, w piwnicach skrzydła wschodniego »sień wielka przed piekarnią«, piekarnia i »turma«. W r. 1682 budynek był już rozbudowany do dzisiejszych rozmiarów. W w. XVI i XVII wykonano sklepienia piwniczne i więk-

[1] Tomkowicz S., *Przyczynki do historii kultury Krakowa w pierwszej połowie XVII wieku*, Lwów 1912, s. 121—4.

szość sklepień parterowych. Parcia sklepień na niezbyt grube mury były przyczyną rys i odchyleń murów od pionu, a w następstwie tego budowy skarp i przemurowań zniekształcających budynek. Wiek XIX przyniósł niewielkie stosunkowo zmiany w murach, natomiast pożar z r. 1867 spowodował zniszczenie ganków, wielu stropów i barokowej formy dachu. Prowadzone obecnie prace zmierzać będą do pokazania w jak największej mierze średniowiecznego wątku.

W dyskusji dr Zbigniew Bocheński z uznaniem podnosi uzupełnienia i sprostowania wyników, do jakich doszedł przed 23 laty. Możliwe to było dzięki temu, że inż. Świszczowskiemu było danym przeprowadzić gruntowne odnowienie zabytku, połączone z odbiciem tynków i przekopywaniem terenu na wielką skalę. Wbrew swemu dawniejszemu poglądowi dr Bocheński skłonny jest obecnie uważać Dębno nie za dwór obronny, ale za zamek czy zameczek, a to ze względu na istnienie zamkniętego podworca w obrębie zabudowań. W sprawie rekonstrukcji dachów podtrzymuje swój pierwotny pogląd, że były one dwuspadowe ze szczytami na krótszych bokach budynku, a nie czterospadowe, jak przyjmuje inż. Świszczowski.

Inż. Bogdan Guerquin opowiada się również za użyciem nazwy zamek odnośnie do Dębna, zarówno ze względu na podworzec wewnętrzny, jak i na wały, fosy oraz częstokoły. Kwestionuje termin »sala rycerska« użyty przez autora, jako wprowadzony dopiero w epoce romantyzmu. W kwestii rekonstrukcji dachów solidaryzuje się z poglądem dra Bocheńskiego.



40. Oprawa z biblioteki Stanisława Augusta w Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie.
Fot. Muzeum ks. Czartoryskich.

Czł. Feliks Kopera, podkreślając wartość rozprawy inż. Świszczowskiego, zaznacza, że zarówno napisanie jej, jak uratowanie Dębna w okresie reformy rolnej w r. 1945, jak wreszcie obecne roboty rekonstrukcyjne były możliwe dzięki wprowadzeniu zabytku do nauki przez dra Bocheńskiego.

Doc. dr Jerzy Szablowski zauważa, że ostatnie odkrycia wykazują, iż — podobnie jak w Czechach, na Morawach i na Śląsku — również i w Polsce sgraffita były częstym w epoce renesansu sposobem dekorowania zewnętrznych murów budynków. Odnaleziono je niedawno w Suchej, Żywcu, Radziechowach i Łodygowicach. Czescy historycy sztuki podkreślają, że w Czechach technika wyprawiania ścian stała w w. XVI bardzo wysoko. Być może, że to właśnie jest przyczyną zachowania się tam tak znacznej ilości sgraffitów. Wraz z takimi elementami, jak attyki, szczyty dekoracyjne, wieże z galeriami, są sgraffita cechą charakterystyczną renesansu zachodniosłowiańskiego.

Czł. Adam Kleczkowski podkreśla ważność ustalenia terminologii w każdej dziedzinie wiedzy i apeluje do historyków sztuki, by się zajęli terminologią swej dziedziny.

Dr Zbigniew Bocheński zauważa, że u Długosza Dębno nazywa się *castrum*, pod koniec w. XVI otrzymuje w aktach nazwę *fortalitium*.

Inż. Stefan Świszczowski wyjaśnia, że w rekonstrukcji przyjął dachy czterospadowe, bo tak wynika w jego poczuciu z całej bryły budynku, a nadto ślady na jednym z wykuszów wskazują na takie roz-

wiązanie. Ostatecznie mogły być w Dębnie dachy i czterospadowe ze szczytami na krótszych bokach budynku. Granica między pojęciami »zamek« i »dwór obronny« jest dość płynna. Zgodnie z apelem czł. Kleczkowskiego powinna być ustalona w drodze umowy. Terminu »sala rycerska« użył, bo tak tę salę ostatnio nazywano; zdaje sobie oczywiście sprawę z tego, że ten romantyczny termin ze średniowieczem

41. Oprawa drewniana notatnika krawieckiego z r. 1497, własność Polskiej Akademii Umiejętności, depozyt Muzeum Narodowego w Krakowie. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

nic nie ma wspólnego. Co do tynków, to stwierdzić należy, że i u nas w w. XVI technika ta stała wysoko. Przykładem Dębno, Sucha, Łodygowice. Powodem zniszczenia tylu sgraffitów w Polsce jest niezawodnie upadek kultury w drugiej połowie w. XVII i w w. XVIII. Zwłaszcza obszary Polski południowej stały się wtedy, w związku z przeniesieniem rezydencji do Warszawy, terenem wybitnie prowincjonalnym. W Dębnie w w. XVIII prowadzili roboty budowlane wiejscy majstrowie, jak tego dowodzi portal z r. 1722.

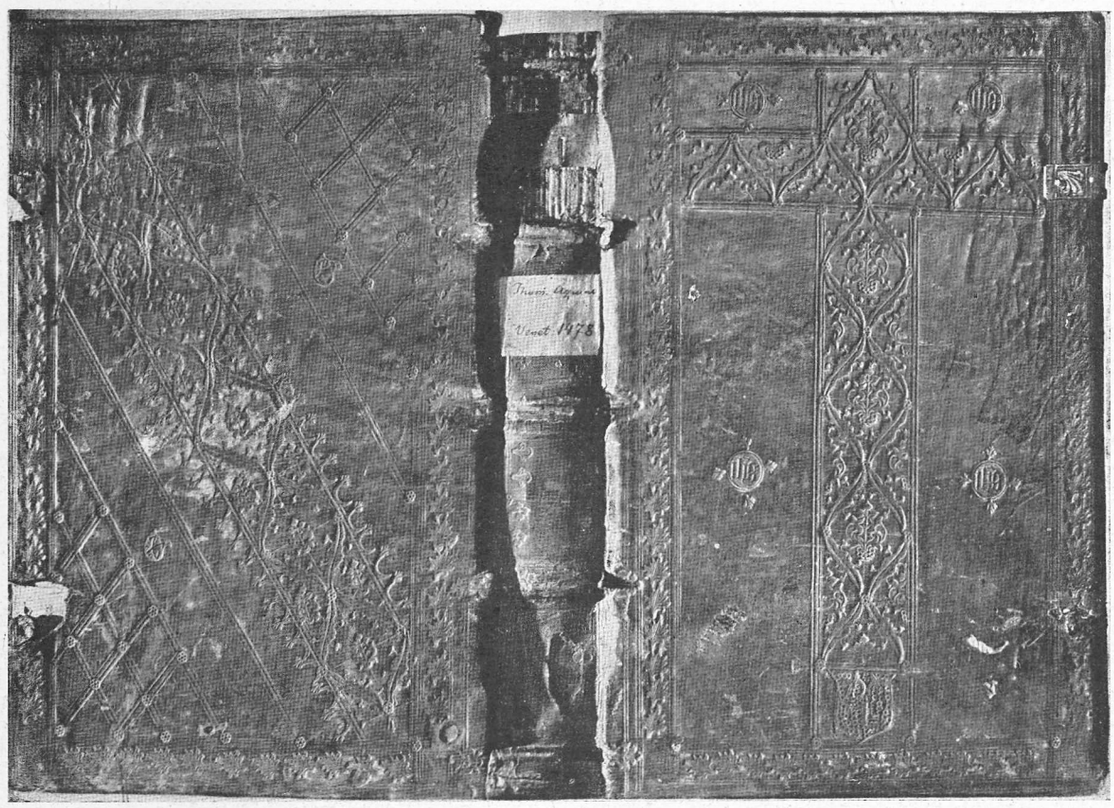
Współpracownikiem Komisji Historii Sztuki został wybrany dr Lech Niemojewski, profesor Politechniki Warszawskiej.

Posiedzenie z dnia 24 kwietnia 1947

Dr Maria Jarosławiecka-Gąsiorowska przedstawiła pracę pt. *Stan badań i próba dziejów oprawy artystycznej w Polsce.*

Jest to pierwsza próba ujęcia historii oprawy artystycznej w Polsce. Materiału zabytkowego, a więc opraw tak rękopisów jak i druków, poza bibliotekami i archiwami polskimi musimy też szukać w krajach posiadających książkowe zdobycze wojenne, wywiezione w różnych okresach z Polski, a więc głównie w Szwecji, Rosji, Niemczech i Austrii.

Najwcześniejsze oprawy artystyczne w Polsce są, podobnie jak i w innych krajach europejskich, oprawami luksusowo-złotniczymi. Zachowało się ich stosunkowo niewiele. Na pierwsze miejsce wysuwa



42. Oprawa inkunabułu nr 1902 Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie ze znakiem introligatora krakowskiego i właściciela, Pawła Zakliczowity.

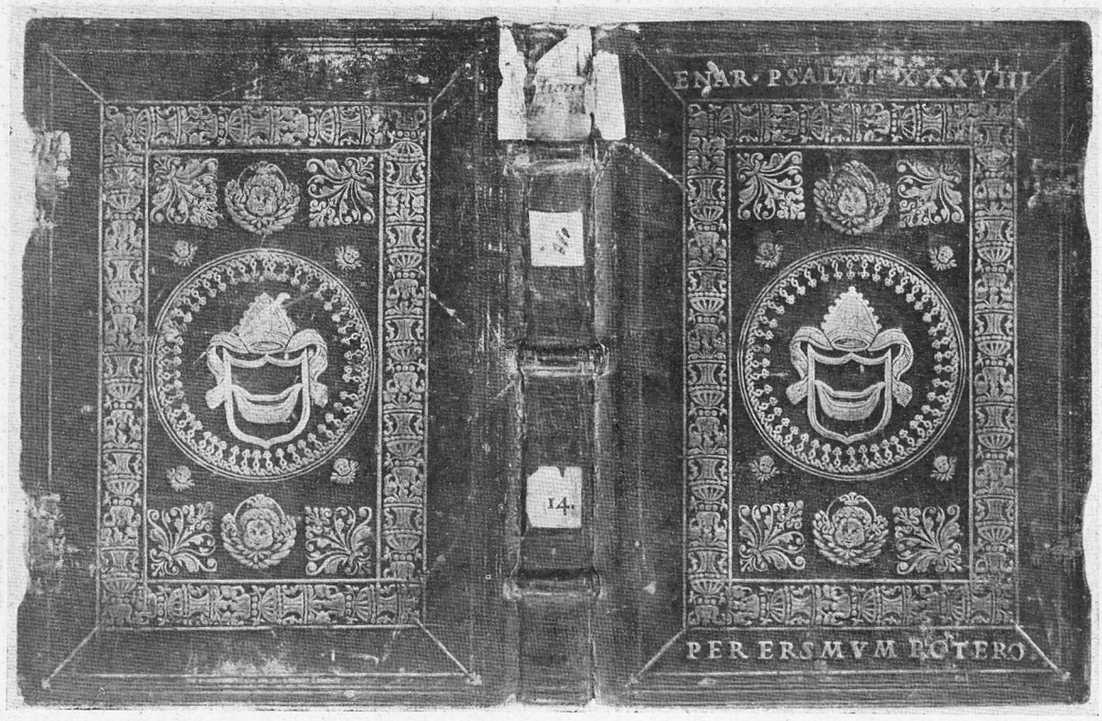
Fot. St. Kolowca, Kraków.

się oprawa srebrna z w. XII Ewangeliarza księżnej Anastazji, żony Bolesława Kędzierzawego, należąca do kręgu artystycznego płockiego z okresu działalności biskupa Aleksandra (fig. 36, 37). Codex aureus Pultoviensis, Codex aureus katedry gnieźnieńskiej i Ewangeliarz kruszwicki mają oprawy złotnicze późniejsze. Zamiłowanie do opraw złotniczych, jak możemy sądzić na podstawie dotychczas opublikowanych zabytków, osiąga w Polsce ponowne nasilenie w w. XVI i XVII. Występują u nas techniki *au repousé*, *opus interrasile*, kucie, filigran, nabijanie drobnymi ćwieczkami i emalie. Nie znamy dotychczas polskich opraw z wprawionymi płytkami z kości słoniowej, chociaż zachowały się poszczególne płytki. Z początkiem zaś w. XIX zaczynają się pojawiać na nowo (później rozpowszechnione do opraw ksiąg małych formatów, głównie książek do nabożeństwa): kość słoniowa, masa perłowa i filigran. Nie wykorzystane dla historii i złotnictwa i sztuk metalowych są tak liczne zachowane jeszcze okucia i klamry na oprawach polskich.

Oprawy haftowane przedstawiła autorka dwie: 1. oprawę haftowaną złotem i perłami przez Annę Jagiellonkę z datą 1582 (Bibl. Jag. s. sign.) i 2. oprawę haftowaną srebrem na łososiowej barwy aksamicie (Muz. Czart. Cim. 2452 I) z superexlibrisami Zofii z Sieniawskich Czartoryskiej z r. 1731 (fig. 38). W Krakowie Kórniku i Gdańsku znajduje się według obliczeń prof. A. Birkenmajera kilkanaście polskich opraw haftowanych. Przybywają do nich oprawy ze zbiorów warszawskich. Jest to temat nie opracowany dotychczas.

Nie opracowane też są jeszcze pracownie introligatorskie klasztorne, na których ślad naprowadzają nas wiadomości o oprawach, podawane przy klasztornych katalogach rękopisów czy inkunabułów (np. u karmelitów w Krakowie i u cystersów w Mogile); nie są zebrane w grupy oprawy w archiwach. Poza bibliotekami Zygmunta Augusta (fig. 39) i Stanisława Augusta (fig. 40) nie są też opracowane biblioteki innych królów polskich, tak że i o pracowniach królewskich introligatorów na razie bardzo niewiele powiedzieć możemy. Znamy jedynie rozproszone zabytki opraw bibliotek królewskich.

Najstarsze zabytki introligatorstwa romańskiego znamy na razie w Polsce dwa: są to oprawy w skórę tłoczoną, opracowane przez prof. A. Birkenmajera. Pochodzą z czasu około r. 1150: jedna znajduje się od połowy w. XV w Krakowie (Bibl. Jag. rękopis 2470), druga od w. XIII w Płocku. Są one importami.



43. Oprawa z biblioteki biskupa Piotra Tomickiego w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie.
Fot. St. Mucha, Kraków.

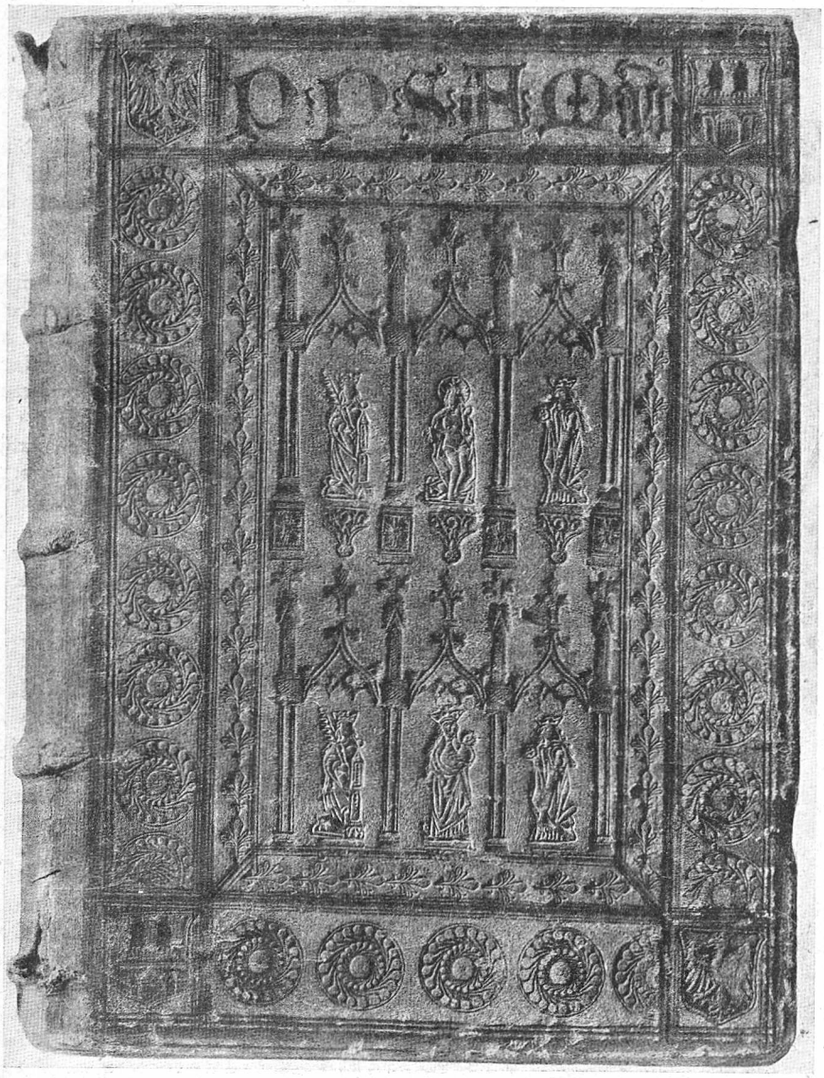
Czy było ich w Polsce więcej i czy wywarły jaki wpływ na introligatorstwo polskie współczesne i w. XV — nie możemy na razie odpowiedzieć. Tłoki podobne i motywy dekoracyjne spotykamy jednak na polskich oprawach w. XV.

Biblioteki nasze przechowały egzemplarze opraw, wykonane technikami należącymi do najstarszych. Są to: oprawa z r. 1416 (Bibl. Jag. 2179), której karty zeszyte są ściegiem łańcuszkowym, oprawa lwowska księgi z lat 1568—9 z Archiwum Miasta Lwowa (nr 380) z zeszyciem kart ściegiem podłużnym i z tegoż Archiwum »liber in alba cute« z r. 1426 (nr 696), pergaminowa z paskiem skóry w wycinane kółeczka, tworzące rozetki i poszczególne punkty, nałożonym na płaski grzbiet. Te trzy rodzaje oprawiania ksiąg należą do najstarszych technik oprawiania kodeksów: mamy tutaj do czynienia z tradycją koptyjską (oprawy z w. VI—VIII), przekazaną do Europy za pośrednictwem mnichów na Górze Athos. Jakie klasztory przeniosły te systemy do Polski, nie wiemy jeszcze: tradycje te, jak widzimy, żyją u nas jeszcze w w. XVI. Oprawa notatnika krawieckiego z r. 1497, drewniana, rzeźbiona (fig. 41) jest, jak dotychczas, jedyną znaną w Polsce.

Nie zachowały się w naszych bibliotekach na dawnych miejscach »libri catenati«; oprawy sakwowe znamy tylko z zabytków malarstwa i rzeźby w Polsce, dotychczas publikowana jest jedna oprawa w skórę

nacinaną i cyzelowaną z r. 1400 (katedra płocka); inną rzadką technikę reprezentuje oprawa z biblioteki Długosza, świadcząca o wykonaniu jej w w. XIV w Krakowie techniką rycia w skórze i użycia małych, prawie menniczych tłoków.

Najliczniejszy materiał zabytkowy rozpoczyna się z wiekiem XV (fig. 42), co pozostaje naturalnie w związku z rozwojem bibliotek. Według obliczeń dra Piekarskiego znajdowało się w Polsce samych tylko polskich książek w w. XVI trzy i pół miliona egzemplarzy. Od w. XV począwszy zaczyna się zarysowywać odrębny charakter centrów introligatorstwa artystycznego w Polsce, tak wyraźny już w w. XVI. Jest to w związku z pojawieniem się pierwszych historycznie znanych introligatorów świeckich. Kraków (pierwszy introligator świecki w r. 1406), Poznań (1476), Lwów (1483) i Wilno (w. XVI) wysuwają się tutaj na plan pierwszy. W Warszawie mamy introligatorów znanych ze źródeł w r. 1528, źródła też wymieniają introligatorów w Gdańsku, Toruniu (od 1479), Wieluniu, Kaliszu, Łęczycy itd.



44. Oprawa krakowska z czasu około r. 1510 ze zbioru E. Ph. Goldschmidta w Londynie. *Podług E. Ph. Goldschmidta.*

Oprawą artystyczną w Polsce zajął się bliżej dr K. Piekarski i przedstawił rezultaty swych badań w *Książce XV i XVI w.* (Kultura staropolska, Kraków 1932). Według niego oprawa polska, nawet zdobywając się w pewnych okresach na samodzielność (której zresztą dokładniej nie precyzuje), należy do kręgu niemieckiego. Samodzielność oprawy polskiej sięga w w. XVI nawet tak daleko, że przez Wrocław oddziałuje ona przez krótki czas na oprawę niemiecką. Autorka uważa jednak, że oprawę polską należy zaliczyć do kręgu środkowo-europejskiego (wraz ze Skandynawią) i że szczególnie od końcowych lat w. XV począwszy możemy wyróżnić w Krakowie trzy równoległe, o zmiennym natężeniu prądy w zdobnictwie opraw polskich: 1) pod wpływem niemieckim, prąd zasilany przez wędrownych niemieckich introligatorów, 2) pod wpływem włoskim (fig. 43) (przy czym wyróżnić musimy środowisko wenecko-orientalizujące i źródło renesansowe florencko-rzymskie), 3) oryginalny prąd polski (fig. 44). Prąd podlegający wpływom niemieckim, idący tak wytrwale obok włoskiego i polskiego, był może (czego na razie nie możemy udowodnić) popierany

przez napływową, liczną w Krakowie ludność niemiecką. Nie możemy na razie powiedzieć jasno, jaką rolę odegrał Lwów w przejęciu motywów orientalizujących.

Polacy dali się uprzedzić w ogłoszeniu pierwszej próby charakterystyki opraw polskich badaczowi niemieckiemu P. Adamowi, przeciwstawiającemu je oprawie niemieckiej. Odrębności polskie w naszych oprawach stwierdził on dla okresu krótko przed i krótko po r. 1500, dalej około r. 1530. Polegają one na użyciu tłoków odrębnych, pewnym wertykaliźmie w kompozycji i niejako budowaniu oprawy w sposób architektoniczny. Do tych cech, rzeczywiście charakterystycznych dla polskiej oprawy od końca w. XV, dodaje autorka silny związek z kompozycją o typie złotniczym (udział złotników i rytowników tłoków w powstaniu polskiego charakteru oprawy nigdy nie był badany), bordiury komponowane z rozetek, często wirowych, co w Krakowie jest powszechnie znanym motywem w dekoracji architektonicznej, wreszcie nie płaszczyznowe, lecz raczej płaskorzeźbowo-rzeźbiarskie traktowanie zwierciadła oprawy. Do cech odróżniających oprawę polską od innych krajów europejskich należy też tłoczenie złotem, wprowadzone bardzo wcześnie, bo jeśli nie wcześniej, to równocześnie ze złoceniami na oprawach biblioteki Macieja Korwina z lat 1480—90. Skórę złoconą na oprawach polskich znamy znacznie wcześniej — księgi sądowe lwowskie z lat 1440 i 1452 w złoconą skórę były oprawione. Tłoczenia złotem znamy trochę później, ale tutaj wyprzedzamy znacznie Europę środkową i zachodnią. Jakie jest tego źródło, skąd nagle pojawiają się wyciski złocone na oprawach w Neapolu około r. 1480, w Polsce na oprawie druku krakowskiego z r. 1475, na Węgrzech 1480—90, nauka jeszcze nie wyjaśniła. Czy źródło jest wspólne (może Hiszpania przez Sycylię) dla tych trzech terytoriów, czy odkryte zostaną jakie ogniwa pośrednie, na razie jest kwestią otwartą, podobnie jak i nasuwające się pytanie, czy i jaką rolę odegrali tutaj Ormianie lwowscy.

45. Oprawa Rocznika Woyskowego Królestwa Polskiego na rok 1828 w Preussische Staatsbibliothek w Berlinie. *Podług A. Birkenmajera.*

W latach siedemdziesiątych w. XV pojawia się w Krakowie pierwszy superexlibris słowny, w formie napisu LABISZIN na oprawie z biblioteki profesora U. J. Andrzeja z Łabiszyna. Od tej daty rozpoczyna się rozpowszechnienie w Polsce superexlibrisów, stanowiących jeden z elementów kompozycyjnych bardzo wielkiej ilości opraw polskich aż do końca w. XVIII.

O ile w. XVI obudził największe zainteresowanie naszych badaczy, to wiekami XVII i XVIII nikt się nie zajął, tak że jedynie materiał nie publikowany i rozrzucone nieliczne oprawy reprodukowane możemy tutaj wziąć pod uwagę. Widzimy już z początkiem w. XVII przenikanie do nas wpływów francuskich (oprawy *à la fanfare*), spotykamy wcześnie motyw wachlarza, który wychodząc z Włoch rozszerza się we Francji i wreszcie w całej Europie, spotykamy dalej wpływy włoskiego baroku i pod koniec wieku znowu motywy francuskie. Obok tego używane są dalej tłoki i schemat kompozycji z w. XVI. Za Sasów dużo na naszych oprawach rokoka w drezdeńskiej interpretacji artystycznej, wpływ francuski zwycięża za Stanisława Augusta i utrzymuje się w okresie Księstwa Warszawskiego i Królestwa Kongresowego (fig. 45), na którym kończymy ten przegląd.

Materiał zabytkowy, jaki nam dają nasze oprawy artystyczne, oprócz zagadnień artystycznej strony naszego przemysłu artystycznego daje nam też możność poznania stosunku odbiorcy, w wielu wypadkach

znanego mecenasa-bibliofila, do sztuki. Zamawia on często oprawy właśnie o polskim charakterze, mając do wyboru i niemieckie i włoskie. Ustalenie tego wyboru wśród bogatego materiału motywów artystycznych, dostarczanych nam przez obcych, tak licznie do bogatej Polski po chleb ściągających, wyłowienie co się Polakom podobało i co chcieli mieć w przedmiotach sztuki, którymi się otaczali, może, obok podejścia do zabytku od strony artysty, w znacznym stopniu właśnie na oprawach być przeprowadzone. Wiemy zaś, że w wielu krajach oprawy mają wybitnie narodowy charakter. Że w materiale polskim spotykamy się nie tylko z naśladownictwem, czy, jak to niejednokrotnie przyjmowano dla sztuki polskiej, jedynie ze zbarbaryzowaniem obcych motywów, poświadczyć może choćby najlepiej dotychczas zbadana oprawa polska końca w. XV i XVI. Widzimy też, że w miarę rozszerzania się zakresu studiów nad polską oprawą artystyczną coraz wyraźniej występuje jej indywidualność.

W dyskusji czł. Feliks Kopera podkreśla konieczność zwracania baczniejszej niż dotychczas uwagi na stare oprawy po archiwach.

Dyrektor Kazimierz Witkiewicz podnosi poruszoną w pracy sprawę okuć metalowych, od żelaznych do złotych, przypominając, że było ich w r. 1939 bardzo wiele w Bibliotece Jagiellońskiej. Wyraża życzenie, aby ktoś specjalnie zajął się naszym złotnictwem i srebrnictwem w związku z oprawą książki.

Posiedzenie z dnia 22 maja 1947

Czł. Adam Bochnak przedstawił pracę pt. *Zabytki złotnictwa późnogotyckiego związane z kardynałem Fryderykiem Jagiellończykiem.*

Praca ta ukazała się w niniejszym tomie, str. 1—26.

W dyskusji doc. dr Jerzy Szablowski zwrócił uwagę na puszkowy relikwiarz bł. Szymona z Lipnicy u bernardynów w Krakowie, pochodzący z czasu wnet po r. 1685, a ks. kan. Kazimierz Figlewicz, podkustoszy katedry wawelskiej, na trzy relikwiarze tego typu, wszystkie w Krakowie, a mianowicie bł. Salomei u franciszkanów, św. Doroty z r. 1810 u św. Marka i bł. Bronisławy u norbertanek na Zwierzyńcu, neogotycki z r. 1845.

Ks. doc. dr Tadeusz Kruszyński przedstawił pracę pt. *Działalność artystyczno-kulturalna kardynała Fryderyka Jagiellończyka i jego dary dla katedry wawelskiej.*

Obecnie właśnie, kiedy starożytne Collegium Artistarum Uniwersytetu Jagiellońskiego ma być doprowadzone do dawnej świetności i możliwie pierwotnego stanu, godzi się przypomnieć postać tego dostojnika z rodu Jagiellonów, który będąc, jako biskup krakowski, kanclerzem tejże Almae Matris, oddał jej wielkie usługi. Przeznaczony przez ojca do stanu duchownego, miał zapewnić, rozumie się po osiągnięciu z góry przewidzianego wysokiego stanowiska, wpływy domowi królewskiemu na sprawy kościelne. Były to czasy jeszcze przed soborem w Trydencie, przed wprowadzeniem obowiązku przygotowywania się do stanu duchownego w seminariach, toteż Fryderyk, uczeń Długosza, Jakuba Welsa, Kallimacha i Piotra Tomickiego, mając lat dwadzieścia, nie posiadając jeszcze święceń, przyjął na sejmie w Piotrkowie dziekana Kapituły Krakowskiej Pawła Głownię, który mu oznajmił, że w dniu 13 kwietnia 1488, po śmierci biskupa krakowskiego Jana Rzeszowskiego, Kapituła obrała go jego następcą. Nie udało mu się dołączenie, jak w owych czasach nieraz bywało, jeszcze biskupstwa warmijskiego. Jako drugi z rzędu spośród Polaków, został mianowany kardynałem w r. 1493.

Po śmierci Kazimierza Jagiellończyka w r. 1492 stronnictwo prymasa Zbigniewa Oleśnickiego zamierzało obrać królem Janusza, księcia mazowieckiego, ale zarówno nieobecność chorego prymasa, jak wpływy królowej wdowy Elżbiety i Fryderyka sprawiły, że większość głosów zyskał Jan Olbracht, a ten, odwdzięczając się bratu, po rychłej śmierci prymasa Oleśnickiego, w dniu swych imienin, to znaczy na św. Wojciecha, 23 kwietnia 1493, przybył osobiście na posiedzenie Kapituły w Gnieźnie i sprawił, że arcybiskupem obrano Fryderyka. W ten sposób, za zezwoleniem papieskim, Fryderyk, mając zaledwie dwadzieścia pięć lat, złączył z godnością kardynalską dwa najwyższe stanowiska kościelne w Polsce. W następnym roku uczestniczył on w zjeździe braci Jagiellonów w Lewoczy, a znów w następnym, wraz z matką i siostrami, w uroczystościach weselnych swego brata Aleksandra, wtedy wielkiego księcia litewskiego, z Heleną, córką Iwana III moskiewskiego. Kiedy w r. 1501 Jan Olbracht zmarł niespodziewanie w Toruniu, Fryderyk jako interrex objął rządy, przeprowadził w Piotrkowie wybór Aleksandra przeciw Władysławowi, królowi czesko-węgierskiemu, i koronował go w Krakowie.

Doskonałe rządy diecezjami były nie tylko jego zasługą, ale też jego pomocników. Popierał on zwłaszcza zakony cystersów i franciszkanów, zwoływał corocznie prawie synody diecezjalne i prowincjalne, ustanawiał wiele fundacji zwłaszcza dla katedry gnieźnieńskiej, na przedmieściu Gniezna założył szpital, a w Krakowie kościół Wszystkich Świętych podniósł do rzędu kolegiaty. Ale przede wszystkim był dobrodziejem krakowskiej Akademii. Kardynał Zbigniew Oleśnicki, jako człowiek sławny i doświadczony, a do tego rządca krakowskiej diecezji przez lat trzydzieści i dwa, częściej od niego bywał wspominany w księgach uniwersyteckich, ale i Fryderyk w ciągu swych piętnastoletnich rządów wiele dokonał i niemało przyczynił się do poprawy ustroju uniwersyteckiego. W r. 1492 pożar zniszczył Collegium Artistarum, główny gmach uniwersytecki. Tam to w r. 1494 przy rozbieraniu starych murów znaleziono w Lectorium Socratis skarb 2.508 dukatów oraz wielką ilość pierścieni i drogich kamieni, zapewne po Żydach, którzy do czasu rozruchów za Władysława Jagiełły tamtejszą Platea Judeorum zamieszkiwali. Jan Olbracht wymienił owe stare dukaty na nowe, a kamienie i pierścienie zakupił Fryderyk. Dokonano wtedy budowy Collegium Maius przez połączenie w całość kilku domów, a herby Fryderyka umieszczono w dziedzińcu po stronie głównego wejścia. Wprawdzie Miechowita uczynił zarzut, że Fryderyk niewiele dał za owe skarby, ale Wapowski jest innego zdania, twierdząc, że właśnie za tę cenę i za wymienione przez Olbrachta dukaty można było dokończyć budowy.

W działalności artystycznej przykładem była Fryderykowi jego matka, Elżbieta, która wspaniale obdarzyła kaplicę Świętokrzyską na Wawelu, a przez oddzielenie połowy kaplicy Jana Grota stworzyła kaplicę grobową dla ukochanego syna swego, Jana Olbrachta, i w niej postawiła mu okazały grobowiec, jak wiadomo pierwsze dzieło Odrodzenia w Polsce. W pierwszym dokładnym inwentarzu katedry wawelskiej z r. 1563, pozostającym dotąd w rękopisie w Archiwum Kapituły, gdzie każdy przedmiot zapisany jest z największą dokładnością, prawie we wszystkich działach szat i sprzętów spotykamy przedmioty przekazane przez Fryderyka. Od śmierci kardynała do chwili spisania inwentarza upłynęło lat równo sześćdziesiąt, a żaden z biskupów nie sprawił wspanialszej od niego infuły. Jego więc infułę postawiono na pierwszym miejscu. Była ona »prima et precipua... tota ex gemmis preciosis«. Drugą co do ceny była infuła po kardynale Oleśnickim, trzecią rzekomo przerobiona z litewskiej korony, a raczej diademu, czwartą zaś najwspanialsza z dotychczas zachowanych, po biskupie Tomaszu Strzępińskim, a dopiero na piątym miejscu wymieniono już na pewno renesansową mitrę po Piotrze Tomickim. Osobliwością infuły Fryderyka było kilka postaci aniołków i kilkunastu świętych ze złota, częściowo emaliowanych i wysadzanych drogimi kamieniami. Na tylnych wstęgach wyszyty był Orzeł polski i herb habsburski, na zakończeniach zaś wstęg znajdowały się srebrne złocone dzwoneczki, jakie są i na infule Strzępińskiego. W r. 1780 zapisano że uszkodzoną mitrę Fryderyka oddano z rozkazu Kapituły »ad destruendum«.

Również na pierwszym miejscu, przed pastorałem Zbigniewa Oleśnickiego, jest wymieniony pastorał Fryderyka ze św. Stanisławem w jednym łuczku na węźle pod krzywaśnią oraz herbami Polski i Habsburgów w dwóch innych. Ostatni raz wymieniono go w r. 1586, więc widocznie stopiony został jako gotycki, niemodny za renesansu i baroku.

Na drugim miejscu, po kapie sprawionej przez Zygmunta Starego, zapisano kapę z daru Fryderyka z czerwonego złotogłowiu, z kapturem i pretekstą haftowaną, tak jak w ornacie Kmity, bardzo wypukło, z przedmiocikami ze złoconego srebra, z Niepokalanie Poczętą, śś. Piotrem, Janem Chrzcicielem i patronami Polski; u dołu preteksty widniały herby Polski i Habsburgów; na zaponie napiersnej był Orzeł polski, trzymany przez dwa anioły. Ostatni raz wymieniono tę kapę w r. 1620.

Ornat po naszym kardynale, który znalazł się w skarbcu, był zapewne darem brata jego, króla czesko-węgierskiego Władysława, przysłanym na prymicje. Był on dawnego szerokiego kroju, z ciemno-złotego altembasu, a na krzyżu po stronie pleców miał wyszytych osiem orłów usianych bogato drogimi kamieniami, po stronie zaś piersi pięć podobnych orłów.

Niegdyś obrusy ołtarzowe, podobnie jak alby, nie miały koronek, ale krawędzie ich ozdabiano szerzynkami wyszywanymi barwnie, wzorzysto. Inwentarz wylicza dwie takie szerzynki, haftowane bogato jedwabiami i złotem, z postaciami świętych i przytoczeniami z Ewangelii, z Orłem i Pogonią, z kapeluszem kardynalskim i krzyżem arcybiskupim.

W końcu wśród okazałych antepediów znalazło się szkarłatne, w złote kwiaty i korony, z herbami kardynała Fryderyka.

Inwentarz wylicza wszystkie przedmioty kolejno wedle ich okazałości, a jedynie złote kielichy w kolejności ofiarodawców. Pierwszym był rozłożysty, starożytny, więc romański, drugi po biskupie Piotrze Wyszu z Radolina (1392—1412), trzeci po Zbigniewie Oleśnickim (1423—55), czwarty po Tomaszu Strzępińskim (1455—60). Nie zostawili kielichów współzawodnicy do krakowskiego biskupstwa Jakub z Sienna,

Jan Gruszczyński i Jan Lutek z Brzezia, podobnie jak Jan Rzeszowski, tak że piąty kielich sprawił kardynał Fryderyk, a po nim jego następcy, Jan Konarski i Piotr Tomicki, dalsze. Uważano już za zwyczaj, że każdy biskup krakowski sprawiał złoty kielich, co wynika ze słów inwentarza, że po śmierci Jana Chojeńskiego, który zaledwie rok zasiadał na krakowskiej stolicy, w zamian za złoty kielich oddano do skarbca ornat »in recompensam calicis«. Ostatni kielich sprawił obecny metropolita kardynał Sapieha. Kielich Fryderyka pokryty był filigranem, »vermiculato labore«, bez drogich kamieni, na węźle między kolumienkami były wyobrażenia świętych i herby Polski, Litwy i Habsburgów.

Inwentarz zaznacza, że zapewne z daru Fryderyka pochodziła para najwspanialszych srebrnych ampułek, złoconych i emaliowanych. I znów na pierwszym miejscu było akwamanile do mszy pontyfikalnej, bardzo ozdobne, z koroną otaczającą wieczko, z herbem Polski. Odpowiednia do tego miseczka miała w środku herb Polski pod kapeluszem kardynalskim.

Do skarbca dostał się też krzyż złoty, darowany przez matkę Elżbietę Fryderykowi na prymicje, o podstawie sześciobocznej z herbami Polski i Habsburgów. Węzeł podstawy był w rodzaju korony złożonej z sześciu kapliczek z postaciami apostołów. Na ramionach po bokach Ukrzyżowanego były posążki Najśw. Panny i św. Jana. Główki gwoździ Chrystusa były z diamentów, a całość usiana perłami i drogimi kamieniami, przeważnie ujętymi w różyczki. Zapisano go jeszcze w r. 1791, a więc w ostatnim inwentarzu przed powstaniem Kościuszkowskim, ponieważ zaś brak go wśród przedmiotów pozostawionych przez Komisję Porządkową Województwa Krakowskiego w dniu 13 maja 1794 do użytku katedry, więc oddany być musiał wraz z licznymi skarbami na rzecz insurekcji.

Sławny relikwiarz na głowę św. Stanisława, na szczęście ocalały w czasie ostatniej wojny, tak wedle napisu wyrytego wokoło krawędzi, jak i zapiski naszego inwentarza, jest darem królowej Elżbiety wraz z synami Janem Olbrachtem i Fryderykiem, ale ukończony został dopiero w r. 1504 staraniem Jana Konarskiego, następcy kardynała na krakowskiej stolicy biskupiej. Stąd to umieszczono na nim herby »króla, królowej, kardynała i księstwa Litwy«, jak się wyraża inwentarz, dodając jeszcze wiadomość, że na jednym z łuczków był zawieszony pierścień z rubinem i dwoma szmaragdami z daru siostry Zygmunta Starego Elżbiety, żony Fryderyka, księcia bawarskiego.

Z darów tych widać, jak Fryderyk czcił pamięć św. Stanisława, jedynego z poprzedników na krakowskim biskupstwie, zaliczonego w poczet świętych: na pastorale obok herbów kazał umieścić jego posążek, wyszyć jego postać wśród innych świętych na kapie, ofiarował cenne antepedium do jego ołtarza i przyczynił się do ozdobienia jego relikwiarza. Stąd to i Zygmunt I, stawiając bratu grobowiec, nie tylko na górnej płycie, po bokach jego postaci, kazał wyryć św. Wojciecha i herb Kapituły Gnieźnieńskiej oraz św. Stanisława i herb Kapituły Krakowskiej, lecz także na płycie dolnej, za klęczącym przed Najśw. Panną kardynałem, umieścić polecił św. Stanisława z wskrzeszonym Piotrem.

Uniwersytet Jagielloński obok bereł poszczególnych wydziałów posiada też trzy gotyckie berła rektorskie, najstarsze będące pamiątką odnowienia i rozszerzenia w r. 1400, z herbami Polski, Litwy, królowej Jadwigi i Toporem Tenczyńskich, drugie z herbem polsko-litewskim, papieskim i Dębnem Zbigniewa Oleśnickiego, z wyrytym napisem objaśniającym, że kardynał przekazał je Uniwersytetowi, i największe, najokazalsze po Fryderyku, mające na szczycie w koronie herb Aleksandra VI, Orła pod kapeluszem kardynalskim i herb habsburski pod koroną o tłach z barwnej emalii. W księdze posiedzeń Kapituły Krakowskiej z r. 1634 podano wiadomość, że kardynał Bernard Maciejowski († 1608) zapisał krakowskiej Akademii »sceptrum honoris et eminentiae cardinalatus«, ale dalszych wiadomości nie ma. Wedle rozporządzenia Pawła II (1464—71) przed kardynałami noszono niegdyś berła na znak ich dostojeństwa. Zapewne papież ten tylko uprawomocnił istniejący, choć może nie powszechny stan rzeczy, bo berło Oleśnickiego jest dawniejsze, niż wspomniane rozporządzenie papieskie. Zatem berła obydwu dostojników kościelnych były oznakami ich kardynalskiej godności, nie zaś ich władzy w państwie i prawa majestatu, jakie przysługiwało Fryderykowi, choć doskonale tę ich władzę w państwie zaznaczały. Obydwaj berła swe przekazali Akademii, gdyż byli jej kanclerzami z urzędu.

Posiedzenie z dnia 26 czerwca 1947

Prof. dr Witold Dalbor przedstawił pracę pt. *Grupa późnobarokowych budowli w Wielkopolsce i ich budowniczy Karol Marcin Frantz.*

Grupa późnobarokowych kościołów w Rydzynie, Krotoszynie i Zbąszyniu nie tylko wyodrębnia się jednolitym typem, ale też wykazuje analogiczną kompozycję i wzajemną zależność w kształtowaniu rzutu, wnętrza i bryły architektonicznej. Zachodzi zatem prawdopodobieństwo, że trzy te budowle są

dziełami jednego budowniczego, a mianowicie Karola Marcina Frantza, pracującego przy odbudowie zamku rydzyńskiego w latach 1742—3.

Budowa parafialnego kościoła rydzyńskiego, rozpoczęta w r. 1746, trwała do r. 1750, wraz z urządzeniem wnętrza. Jako rzeźbiarz pracuje tam Chr. Grunwald z Legnicy, a przy malowidłach sklepiennych malarz Fr. Arculario. Kościół w Rydzynie jest budowlą o prostej bryle na zewnątrz, prostokątnym rzucie, z wieżą przystawioną z przodu. Ściana zachodnia przy wieży wygina się łukowato, a okrągła wieża posiada narożniki na przekątniach opisanego na kole kwadratu. Wnętrze jest jednonawowe, w zasadzie dwudzielne, tworzy kształt podłużny, zbliżony do owalu, zwężony pośrodku wewnętrznymi występami muru. Ściany, zaginające się ku arkadzie prezbiterium oraz ku podobnej arkadzie od zachodu, wypełniają ołtarze, między nimi zaś a środkowymi występami muru tworzą się wysokie, płytkie nisze, przesklepione arkadami. Wnętrze przykryto baniastym sklepieniem. Po obu stronach prezbiterium znajdują się zakrystia i kaplica z emporami, wbudowane w korpus gmachu.

Kościół trynitarzy w Krotoszynie jest powtórzeniem i rozwinięciem kompozycji w Rydzynie. Wnętrze wykazuje znaczne wzbogacenie zarówno plastyki murów przez zastosowanie na przemian ścian wklęsłych i wypukłych, wprowadzenie szeregu nieregularności w bocznych niszach, rozbudowanie chóru organowego i podzielenie sklepienia gurtami na kilka części. Wzbogacony został również kształt wieży, zwłaszcza w części górnej, przez ozdobienie jej narożników pilastrami. Trynitarzy sprowadził do Krotoszyna w r. 1731 Józef Potocki, wojewoda i generał ziem kijowskich, fundator dominikańskich kościołów w Tarnopolu i Lwowie. W tym roku, w czerwcu, kiedy prymas Teodor Potocki zjechał do Krotoszyna, postanowił hetman wielki koronny ufundować na miejscu drewnianego nowy kościół murowany. W zapiskach Państwowego Archiwum w Poznaniu, odnoszących się do dziejów klasztoru krotoszyńskiego, znajduje się wiadomość, że projekt kościoła został zatwierdzony przez władze zakonne w Krakowie. Musiał więc powstać przed tą datą, może jeszcze za życia Józefa Potockiego († 1752). Dodać trzeba, że Józef Potocki miał stosunki z A. J. Sułkowskim w związku z przejmowaniem przez tegoż dóbr po Leszczyńskim; poza tym dobra krotoszyńskie sąsiadowały z baszkowskimi Sułkowskiego. Realizacją fundacji krotoszyńskiej zajęła się po śmierci męża Ludwika z Mniszchów Potocka. W r. 1766 zgromadzono wszelkie materiały budowlane, a w trzy lata później mury były wzniesione na 15 łokci, ale budowę przerwano ze względu na zamieszki w kraju. W r. 1772 kończy się budowę w stanie surowym i nakrywa prowizorycznie dachem gontowym. Z powodu spustoszenia dóbr fundatorki zrezygnowano z odpowiedniego wykończenia i ozdobienia kościoła.

Trzeci z rzędu kościół o identycznym planie, tylko o dwuwieżowej elewacji, jest prawie dosłownym powtórzeniem kościoła krotoszyńskiego z małymi zmianami, ale za to ze znacznymi uproszczeniami, świadczącymi nadto o pewnych niezrozumieniach pierwotnej koncepcji przez późniejszego wykonawcę budowli. Jak wynika ze skąpych bardzo wiadomości, dotyczących budowy kościoła zbąszyńskiego, właściwym fundatorem był Stefan Garczyński, wojewoda poznański, ale śmierć jego, a następnie zgon jego następcy, syna, Stefana również, generała wojsk koronnych, odwlekły znacznie wykonanie kościoła. Data 1779 w kościele pod portretem Edwarda Garczyńskiego, drugiego z rzędu syna wojewody, jest zapewne datą postawienia budowli. Sam projekt mógł powstać gdzieś około połowy w. XVIII.

Typ powyższych budowli pochodzi od jednonawowych, dwudzielnych kościołów prowincjonalnych w Austrii, Czechach i na Morawach, które przez Hildebrandta w Austrii oraz rodzinę Dientzenhoferów w Czechach zostały podniesione do rzędu wyższej architektury przez wzbogacenie form architektonicznych, opartych o wzory włoskie (rzymsko-piemonckie) oraz w rzucie przez zcentralizowanie wnętrza po myśli dośrodkowego układu włoskiego, lecz przy zachowaniu podłużnej osi oraz podziału na dwie części przez zwężenie w środku. Ignacy Dientzenhofer buduje w latach 1727—33 kościół w Dobrym Polu tuż koło Legnicy, miejsca rodzinnego Karola Marcina Frantza (ur. 1712). Frantz miał lat 21 w chwili kończenia budowy tego kościoła i niewątpliwie musiał praktykować u Dientzenhofera. Twórczość architektoniczna Marcina Frantza, ojca Karola Marcina, przybyłego na Śląsk z wojskami Karola XII z Rewalu, znana dobrze z pracy G. Grundmanna[1], wykazuje również duże zależności stylistyczne od Dientzenhoferów. Młody Frantz czerpie swoje pomysły zarówno z twórczości swego ojca, zwłaszcza z kościoła jezuitów w Legnicy (budowanego przy współudziale Ignacego Kiliana lub Krzysztofa Dientzenhofera), wieży ratuszowej w Szprotawie oraz kościoła w Życzu, jak również od I. K. Dientzenhofera (Dobre Pole). Przebudowa zamku w Rydzynie oraz pewne cechy tamtejszego kościoła ujawniają wpływy także architektury saskiej oraz echa budującego się w tym czasie kościoła dworskiego w Dreźnie. Dlatego można by przyjąć pobyt

[1] Grundmann G., *Die Baumeisterfamilie Frantz. Ein Beitrag zur Architekturgeschichte des XVIII Jahrhunderts in Schlesien, Schweden und Polen,* Breslau 1937.

młodego Frantza w stolicy Saksonii. Bardzo prawdopodobny jest również jego wyjazd przed r. 1742 do Warszawy w związku ze staraniami o tytuł polskiego królewskiego budowniczego,

Udział Frantza w odbudowie zamku rydzyńskiego ogranicza się do przebudowy zachodniego skrzydła, zniszczonego w r. 1707 przez pożar, ogólnych przeróbek w latach 1742—3 oraz dobudowania okazałej klatki schodowej od strony północnej przed r. 1750. W r. 1743 wykonuje Frantz projekt wieży zboru ewangelickiego w Lesznie, który został zrealizowany dopiero w r. 1909. Do dzieł K. M. Frantza należy także zaliczyć dwuwieżową elewację frontową, dobudowaną do średniowiecznego kościoła cysterskiego w Paradyżu. Prace koło wież, rozpoczęte przed połową w. XVIII, przeciągają się jeszcze poza r. 1750. Kształt wież zarówno w rzucie z charakterystycznymi narożnikami, w elewacjach i hełmie, jak i w detalach łączy się silnie z wieżą krotoszyńską. Jeszcze jedną budowlę należy wziąć pod uwagę przy omawianiu powyższej grupy, a mianowicie fundowany w r. 1732 kościół reformacki w Rawiczu. Wykazuje on pewne analogie w typie, jednakże nie daje się na razie ani datą, ani pod względem samych form, zaliczyć do dzieł Frantza i raczej wykazuje wpływy Pompea Ferrariego. Poza Wielkopolską pozostawił Karol Marcin Frantz po sobie dzieło także na Śląsku, a mianowicie wnętrze kościoła w Życzu, rozpoczętego przez jego ojca w r. 1736. Wynika to z niedocenionej przez Grundmanna wzmianki z gałki wieżowej: »in fabrica ecclesiae aedilis primarius fuit dominus Carolus Martinus Franz. Secundarius seu Pollier Antonius Koelner... Anno vero 1774 turrim juxta delineationem praefati Domini Frantz complevit Johannes Thaddaeus Storch Boemus«. Data na portalu kościoła, 1754, wskazuje, że roboty były prowadzone po śmierci Frantza-ojca († 1742). Wnętrze kościoła w Życzu wykazuje olbrzymie zbliżenie do koncepcji wnętrza krotoszyńskiego i daje pojęcie jak ostatnie było pierwotnie projektowane. Także kościół w Lubiążu wygląda raczej na dzieło Karola Marcina Frantza, łącząc się najściślej z grupą wielkopolską, aniżeli na dzieło jego ojca, któremu jedynie można by przypisać rzut i rozpoczęcie budowy.

W dyskusji czł. Tadeusz Mańkowski zwraca uwagę na fakt, że fundatorka kościoła w Krotoszynie, Ludwika z Mniszchów Potocka, ufundowała też na drugim końcu Rzeczypospolitej kościół w Mikulińcach koło Tarnopola. Fundacja pochodzi z r. 1752, wykonanie z lat 1761—79. Autorem planów kościoła w Mikulińcach jest August Moszyński (wykonał on kilka alternatyw), ale wykonawcą nie był oczywiście ten architekt-dyletant, wysokiej zresztą klasy, należący do arystokracji, lecz jakiś budowniczy zawodowy. Czł. Mańkowski przypuszczał dawniej, że mógłby nim być czynny na południowo-wschodnich kresach Bernard Meretyn, na co zresztą dowodu źródłowego nie ma, obecnie wysuwa inną możliwość, a mianowicie twórcę kościoła w Krotoszynie, Frantza. Przemawiałyby za tym zarówno pewne analogie między Mikulińcami a Krotoszynem i grupą budowli Frantza, jak również okoliczność, że fundatorką kościoła w Krotoszynie i Mikulińcach jest ta sama Ludwika Potocka. Droga artystyczna Frantza i Meretyna jest zresztą podobna. Wiedeńczyk Meretyn mógł się do Polski dostać za pośrednictwem artystów polskich, którzy byli zajęci przy dekorowaniu kolumn stojących przed fasadą kościoła św. Karola Boromeusza w Wiedniu, a których nazwiska wydobył Aleksander Hajdecki[1].

Prof. dr Witold Dalbor przyjmuje możliwość pracy Frantza w Mikulińcach. Byłoby to podobne zjawisko pracy architekta na różnych obszarach Rzeczypospolitej, jakie wykazuje twórczość Franciszka Placidiego, który był czynny w Krakowie, Warszawie i Wilnie, a poza tym zawadził o Wielkopolskę, a nawet o Ukrainę.

Ks. doc. dr Tadeusz Kruszyński zapytuje, jaką to białą blachą został pokryty w drugiej połowie w. XVIII jeden z kościołów wybudowanych przez Frantza: ołowianą, czy cynkową? Ołowiana w tym czasie wyszła z użycia, ale czy cynkowej już używano?

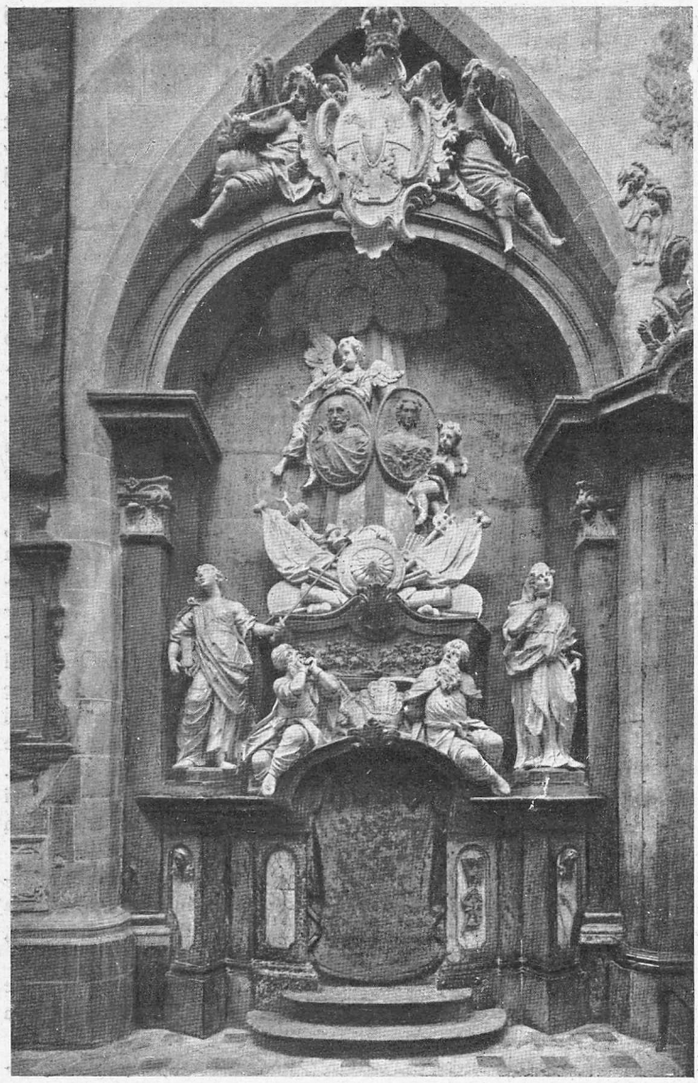
Inż. arch. Stefan Świszczowski wyjaśnia, że idzie tu niezawodnie o znaną już wtedy blachę żelazną cynkowaną.

Czł. Adam Bochnak przedstawił komunikat ks. Bolesława Przybyszewskiego pt. *Wiadomości do historii budowy pomników królów Michała Korybuta Wiśniowieckiego i Jana III Sobieskiego w katedrze na Wawelu, zaczerpnięte z Archiwum Kapituły Metropolitalnej Krakowskiej.*

Pierwszą myśl o budowie nagrobka Janowi III podał królewicz Jakub Sobieski przy sposobności korespondencji z Kapitułą Krakowską w sprawie pogrzebu króla Jana w latach 1732—3[2]. Zamierzenia

[1] Hajdecki A., *Vestigia artificum Polonorum Viennensia* II (Przewodnik Naukowy i Literacki, s. 842, 844)
[2] Libri Archivi 29, Epistolae variarum personarum, nr 94.

królewicza przybrały realną postać, gdy hetman Michał Radziwiłł »Rybeńko« ofiarował około r. 1753 specjalny fundusz na budowę pomnika nie tylko Jana III (fig. 46), ale i Michała Korybuta (fig. 47). Biskup krakowski Andrzej Załuski zawiadomił o tym swą kapitułę listem z dnia 30 kwietnia 1753 [1] i polecił znaleźć miejsce na postawienie nagrobków oraz posłać »abrysy« hetmanowi. Rzeczywiście Kapituła Krakowska otrzymała dnia 14 grudnia 1754 od hetmana 14,000 złp. na budowę pomników. Troskę o ich wzniesienie zleciła Marcinowi Łaskawskiemu, kanonikowi-koadiutorowi, hojnemu zaś ofiarodawcy wysłała pokwitowanie [2]. Ponieważ stojący nad grobem Łaskawski zrzekł się rychło trudnego zapewne dla niego zadania budowy nagrobków, Kapituła uchwałą z dnia 31 lipca 1756 powierzyła dalsze starania w tym kierunku Jackowi Łopackiemu, kanonikowi katedralnemu i archiprezbiterowi mariackiemu [3]. Jacek Łopacki już przedtem, 3 lutego 1756, podjął się przeprowadzenia budowy chóru i organów w katedrze [4], on też prawdopodobnie zajmował się naprawą wieży Zygmuntowskiej. Sprawa postawienia nagrobków przeciąga się; w maju 1757 biskup Załuski nalega na Kapitułę, by niezwłocznie przystąpiła do rozpoczęcia budowy [5]. Na to Kapituła odpowiada mu ze swego zgromadzenia majowego r. 1757, tzw. kapituły generalnej, w sposób następujący: »Delineationem Turris Sigismundi, tum quoque Epitaphiorum Serenissimorum Michaelis et Joannis III quanto citius commendavimus D. Placidi, quae postquam terminatae fuerint, illa Celsitudini Vestrae communicare non intermittemus. Situm vero et locum pro praedictis Epitaphiis arbitrio Suae Celsitudinis relinquimus eligendum« [6]. W ciągu dalszej korespondencji Kapituła obiecuje Załuskiemu, że mauzoleum, wieża Zygmuntowska i chór zostaną wykończone na wiosnę 1758 [7]. Obietnicę tę ponawia w lutym 1758, kiedy pisze: »Nadgrobków wystawienie, iakeśmy postanowili, tak y o to starać się będziemy, aby teraźnieyszą wiosną zaczęte były, dlatego iuż z rzemieślnikami kontrakt zawarty stanął« [8].



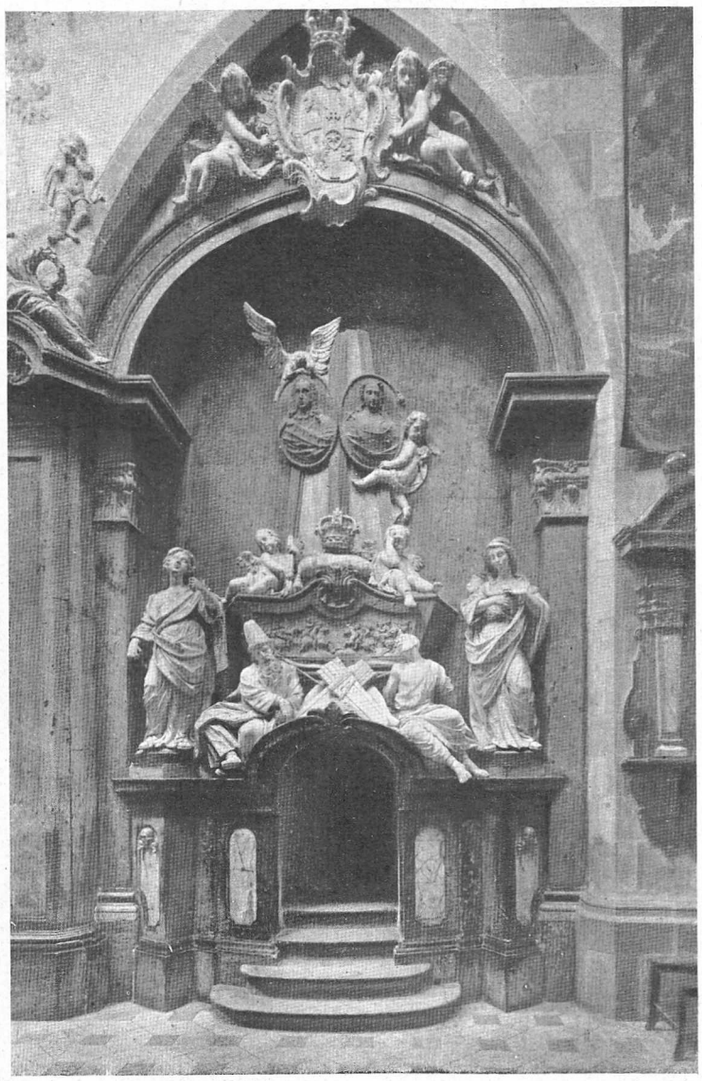
46. Pomnik nagrobny Jana III Sobieskiego w katedrze na Wawelu. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

[1] Libri Archivi 29, Epistolae variarum personarum, nr 172. [2] Acta Capitularia 23, s. 20; Libri Archivi 29, nr 182. [3] A. C. 23, s. 88. [4] Tamże, s. 65. [5] Tamże, s. 129. [6] Tamże, s. 131. [7] Tamże, s. 171. [8] Tamże, s. 192.

Mimo tej uroczystej obietnicy, Kapituła do budowy nagrobków w r. 1758 ani następnym nie przystąpiła. Nie stanowił trudności brak środków materialnych, bo fundusz ofiarowany przez wojewodę wileńskiego i hetmana w. litewskiego Michała Radziwiłła był wystarczający. Na przeszkodzie stał zapewne wybór miejsca dla pomników projektowanych w wielkich wymiarach w katedrze już i tak przepełnionej ołtarzami i nagrobkami. Kapituła kilkakrotnie od r. 1756 napróżno pyta biskupa, w którym miejscu mauzolea królewskie mają stanąć [1]. Pożądanego wyboru dokonano dopiero po rychłej śmierci Załuskiego († 1758), z objęciem rządów diecezji przez nowego biskupa Kajetana Sołtyka (1759—88).

Przypuszczać należy, że w związku z ustaleniem miejsca dla pomników Placidi dostosował swoją »delineację« do zarysów arkad za wielkim ołtarzem, gdzie epitafia miały być umieszczone. Mamy pewną wiadomość, że w r. 1759 architekt Placidi przebywał w Krakowie, płacił bowiem w tym roku jako dożywotni posiadacz wójtostwa w Chełmie, w jangrockim kluczu dóbr biskupich, kanon na »fabrykę« katedry [2]. W r. 1759 zajmuje się jeszcze ozdobą katedry protektor Placidiego ks. Jacek Łopacki, któremu biskup Sołtyk to zadanie zleca, jako »w czynieniu pięknego i wspaniałego w Domach Bożych porządku y ozdob doświadczonemu« [3].

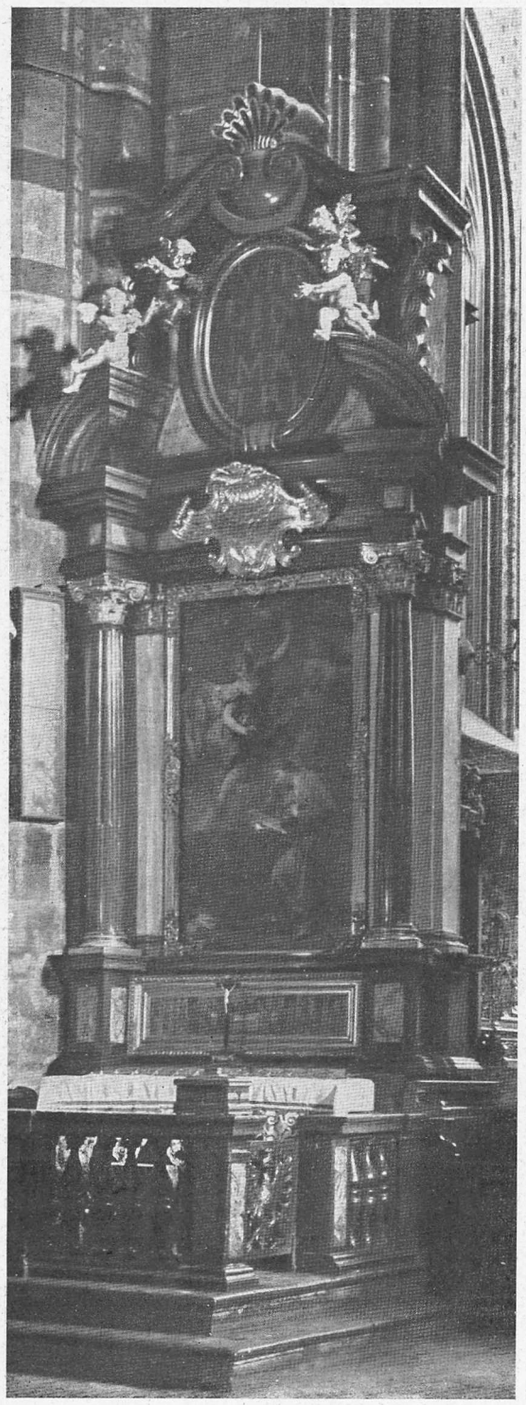
W r. 1760 następuje zmiana na stanowisku opiekuna nad ozdobą katedry. Kan. Łopacki, któremu Kapituła zawdzięczała przygotowanie planów nagrobków królewskich, przyciśnięty wiekiem (żył do 12 lipca 1761), zrzeka się tych obowiązków, które w jego miejsce obejmuje dzielny następca ks. Ignacy Bieńkowski, kanonik katedralny krakowski; zaczął od przeniesienia zza wielkiego ołtarza »marmuru« biskupa Chojeńskiego do kaplicy Bożego Ciała (Olbrachta) [4].



47. Pomnik nagrobny Michała Korybuta Wiśniowieckiego w katedrze na Wawelu. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

Dzieła budowy epitafiów królewskich dokonał ku wielkiemu zadowoleniu Kapituły, która po ukończeniu »opus adeo magnificum, imo pene Regium« poleciła na swym zebraniu lutowym 1761 wpisać do aktów kapitulnych pochwałę dla kan. Bieńkowskiego i uchwaliła celem umorzenia nadwyżki kosztów dołożyć do sumy 14.000 złp., danych przez hetmana Radziwiłła, kwotę 236 złp., wyznaczając osobną remuneratę w wysokości 100 tynfów »Nobili Mrowiński Statuario Magistro« [5].

[1] A. C. 23, s. 95 i 131. [2] Regestrum Fabricae Eccl. Cathedr. Cracov. z lat 1731—99, Percepta. [3] A. C. 23, s. 278—9. [4] Reg. Fabr. Expensa, s. 123. [5] A. C. 23, s. 363.



48. Ołtarz Zwiastowania N. P. Marii w kościele Mariackim w Krakowie.
Fot. St. Kolowca, Kraków.

Prawdopodobnie ks. Ignacy Bieńkowski jest autorem napisu na pomniku Jana III, w którym jednak nie wyszczególnia wielkiej zasługi Radziwiłła »Rybeńki«; ostatnie dwa wiersze napisu, zdradzające wyraźnie późniejszy charakter, zostały dopisane dopiero w r. 1814 lub 1815 na zlecenie ks. Sebastiana Sierakowskiego, prepozyta krakowskiego, ręką rzeźbiarza Galli'ego [1].

Napisu pod pomnikiem Michała Korybuta nie było od samego początku: w roku bowiem 1762 zapisany jest w regestrze fabryki wydatek na zrobienie drzwi za wielkim ołtarzem [2].

Zbierając krótko powyższe wiadomości stwierdzić trzeba, że pomniki Michała Korybuta i Jana III zostały wzniesione kosztem wojewody wileńskiego i hetmana w. lit. Michała Kazimierza Radziwiłła, zwanego »Rybeńką«, że z ramienia Kapituły zajmowali się ich budową kolejno kanonicy: koadjutor Marcin Łaskawski († 1757), Jacek Łopacki († 1761), który się starał o przygotowanie planów nagrobków, i Ignacy Bieńkowski, który samej budowy doglądał; projekt (przynajmniej pierwszy) nagrobków wykonał architekt Franciszek Placidi; do wykonawców pomników należał Mrowiński »statuarius magister«; postawiono pomniki w r. 1760.

Czł. Adam Bochnak przedstawił komunikat ks. Bolesława Przybyszewskiego pt. *Architekt Franciszek Placidi donatariuszem biskupstwa krakowskiego.*

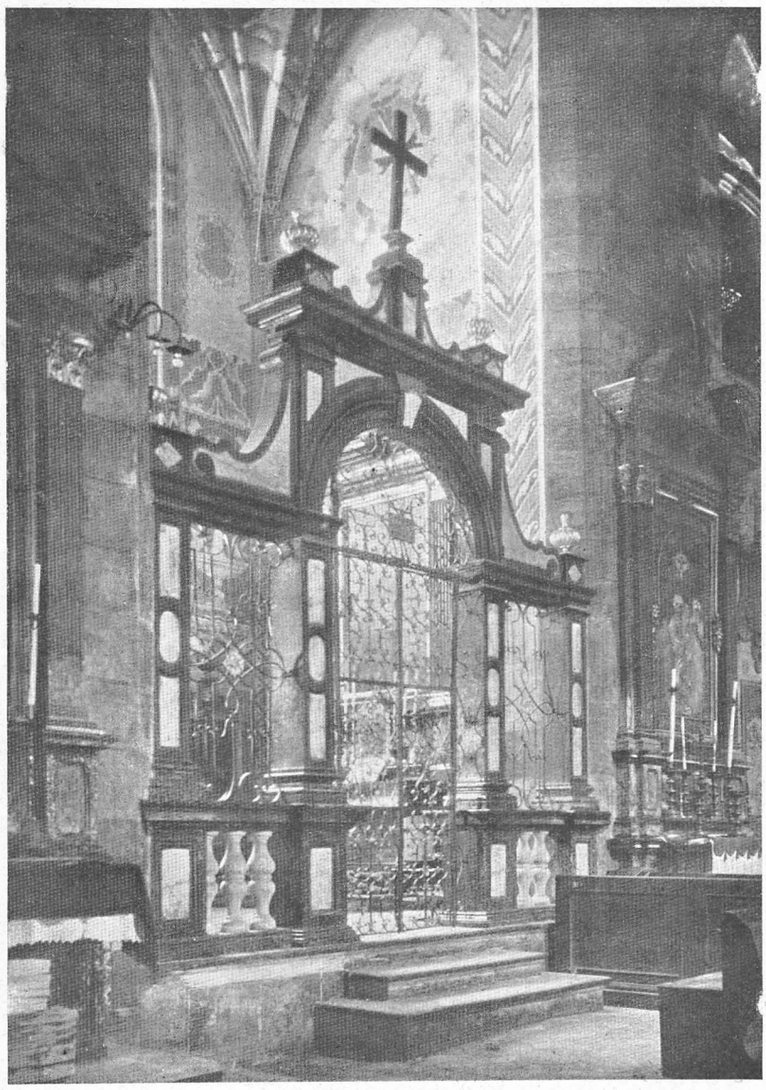
Jeden z najbardziej znanych architektów w Polsce w. XVIII Franciszek Placidi związany był szczególnie z Krakowem. Tu mieszkała matka jego pierwszej żony Katarzyny, tu pierwsza żona wraz z matką umarły. W Krakowie ożenił się Placidi po raz drugi z Zofią Radwańską. Miastu temu poświęcił Placidi swoje zdolności.

Znane są związki Placidiego z osobą ks. Jacka Łopackiego, kanonika krakowskiego i archiprezbitera mariackiego. W archiwach Kurialnym i Kapitulnym w Krakowie znajdujemy dowody, że Franciszek Placidi związany był również i z biskupem krakowskim Andrzejem Stanisławem Kostką Załuskim (1746—58). Biskup ten chcąc wynagrodzić — jak się wyraża — »studium benemerendi de Nobis« Franciszka Placidiego, architekta, nadał mu dokumentem wystawionym w Krakowie dnia 12 listopada 1749 jako dożywocie (»iure advitalitio«) wójtowstwo w Chełmie, w jangrockim kluczu dóbr biskupich. Prawa dożywotnie zyskiwał nie tylko on sam, ale i jego żona Katarzyna [3]. Przywilej ten »pro persona Ingenui Fran-

[1] Regestrum summarum aerarii Illrsmi Capituli z lat 1812—38, k. 3. [2] Reg. Fabr., Expensa, s. 132.
[3] Archiwum Kurii Metr. Krak., Acta Officialia 183, s. 820—4.

cisci Placidi Architecti et Catharinae Coniugum« zatwierdziła Kapituła Krakowska na posiedzeniu odbytym dnia 6 lutego 1750 [1].

Gdy w r. 1756 umarła Placidiemu pierwsza żona Katarzyna Cughi, wszczął architekt starania, by prawem dożywocia w miejsce zmarłej objęta była Zofia Radwańska, z którą się rychło po owdowieniu ożenił. Starania jego pomyślnym zostały uwieńczone rezultatem, bo pismem z dnia 24 maja 1757, wydanym w pałacu prądnickim, biskup Załuski przypuścił do uczestnictwa z Franciszkiem Placidim w prawie dożywocia także i drugą jego żonę Zofię [2]. Ponieważ jako donatariusz obowiązany był Placidi w myśl statutu biskupa Szyszkowskiego do płacenia kanonu w wysokości $\frac{1}{20}$ części rocznej intraty z wójtostwa na rzecz ozdobienia i konserwacji katedry (»pro fabrica ecclesiae cathedralis«), przeto księga dochodów »fabricae« pouczy nas, jak Placidi spełniał ten obowiązek [3].

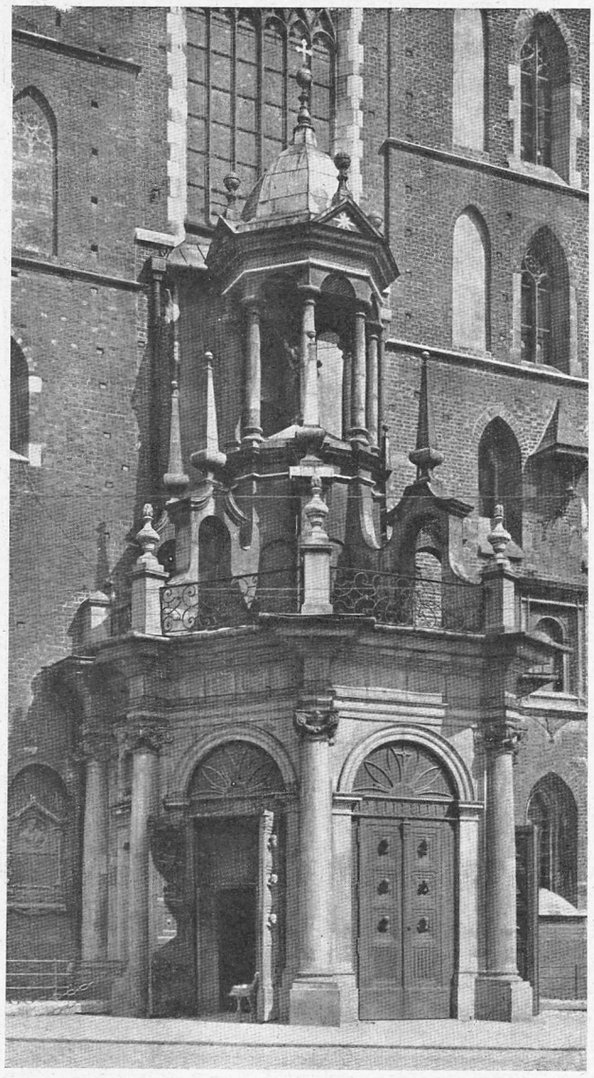


49 Jedna z bramek oddzielających nawy boczne od kaplic w kościele Mariackim w Krakowie. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

Placidi nie płacił kanonu corocznie — jak to było w zwyczaju prawnym — na św. Marcina. Pilnym w płaceniu okazał się tylko w r. 1750, kiedy to — jak Regestrum fabricae podaje w dziale dochodów — »z woytostwa wsi Chełm oddał I. P. Placydy Architekt kanon pro Anno 1750 fl. 3«. Następna wpłata nastąpiła dopiero w roku 1759. »IMC P. Placydy Architekt« zapłacił wtedy kanon za lat osiem (1751—8), razem 24 złote. Po raz ostatni wpłynął kanon z wójtostwa w Chełmie, w kluczu jangrockim, w r. 1772 za lat 14. Regestr nie podaje tym razem nazwiska osoby płacącej, wiemy jednak na pewno, że składającym kanon w tym roku nie był już Placidi. W r. 1764 postanowił architekt zrzec się wójtostwa w Chełmie. Na jego prośbę, zaniesioną w dniu 27 kwietnia 1764 do przebywającego w Warszawie biskupa krakowskiego Kajetana Sołtyka, zezwolił tenże biskup »Urodzonym Franciszkowi y Zofii z Radwańskich Placidym Małżonkom« ustąpić prawa swego, jakie im do wójtostwa

[1] Archiwum Kapituły Krak., Acta Capitularia 22, k. 47. [2] Archiwum Kurii Metr. Krak., Acta Postcurialia Epi Sołtyk z lat 1759—82, s. 160. [3] Archiwum Kapituły Krak., Regestrum fabricae Ecclesiae Cath. Crac. z lat 1731—99, Percepta.

w Chełmie przysługiwało, i cesję na korzyść Łukasza Gidzińskiego przed aktami Konsystorza Generalnego Krakowskiego zeznać [1]. Z Warszawy udał się Placidi natychmiast do Krakowa, bo już 1 maja 1764 stawił się w Konsystorzu, gdzie na podstawie wyżej przytoczonej zgody biskupa zeznał cesję w sprawie wójtostwa w Chełmie [2]. Na wakujące w ten sposób wójtostwo został przez Sołtyka wprowadzony dnia 25 września 1764 Gidziński. Przywilej Gidzińskiego wspomina, że donatywę przedtem posiadali »Generosus Franciscus Placidy S. R. Mttis Capitanus« i jego żona »Sophia de Radwańskie« [3].



50. Kruchta zachodnia kościoła Mariackiego w Krakowie. *Fot. Staatliche Bildstelle, Berlin.*

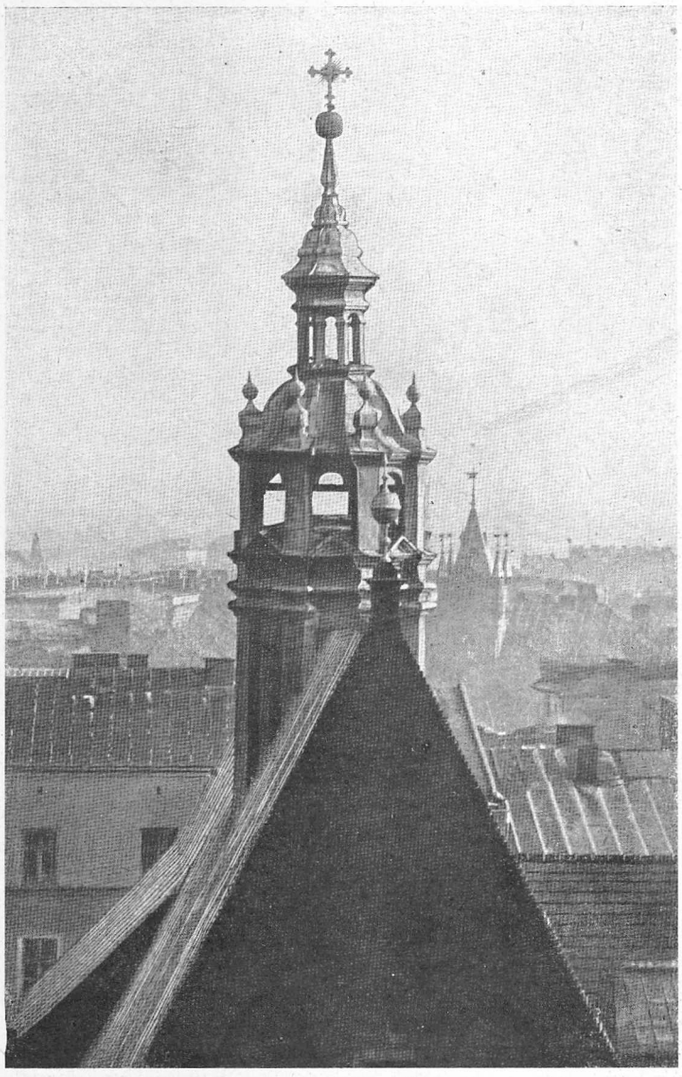
Nie wiadomo, jakie były powody zrzeczenia się przez Placidiego tego wójtostwa, które zresztą, sądząc z niewielkiego kanonu (3 zł) wyznaczonego na katedrę, nie było bardzo dochodowe; roczny dochód z donatywy obliczany był na 60 zł. Wiemy tylko tyle, że Placidi nie cieszył się poparciem Sołtyka. Biskup, nosząc się z zamiarami odnowienia swych pałaców biskupich w Krakowie, Prądniku, Kielcach i Bodzentynie, zamówił do tych prac około r. 1760 Jakuba Fontanę, którego uważał za pierwszego w kraju architekta [4], gdy zaś nieco później zamyślał urządzić dla siebie w katedrze krakowskiej kaplicę grobową, sprowadził do Krakowa z dalekiej Warszawy architekta Merliniego, który przed wywiezieniem Sołtyka w r. 1767 sporządził plany na szczęście nie wykonanej przebudowy kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu w stylu epoki [5]. Placidi tymczasem szukał zajęcia poza miastem, z którym go ścisłe rodzinne i z dawnych czasów przyjacielskie oraz artystyczne łączyły związki.

Czł. Adam Bochnak przedstawił komunikat Józefa Lepiarczyka pt. *Kilka uwag o działalności Franciszka Placidiego w Krakowie.*

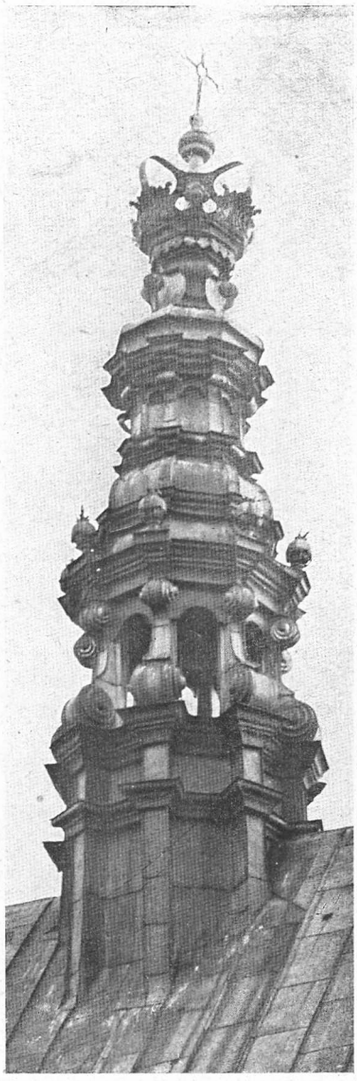
Wiadomości źródłowe, podane przez ks. Bolesława Przybyszewskiego, a stwierdzające autorstwo Franciszka Placidiego i datę powstania pomników Michała Wiśniowieckiego (fig. 46) i Jana Sobieskiego (fig. 47) w katedrze na Wawelu, stanowią nową podstawę do dalszych badań nad tym architektem. Z uwagi na to, że kaplica Saska (Wettinów) przy katedrze krakowskiej pozostała projektem nie wykonanym [6], pomniki Wiśniowieckiego i Sobieskiego na Wawelu stają się pierwszymi całkowicie pewnymi zachowanymi w Krakowie dziełami naszego architekta. Pomniki królewskie, oświetlające działalność Placidiego od strony nieoczekiwanej, bo od strony architekutry pomnikowej, stanowią punkt wyjścia i podstawę dalszych badań nad tym architektem. Ujawnienie autora tych zbyt ujemnie może dotąd ocenianych pomników zachęca do dalszych poszu-

[1] Acta Postcurialia, s. 159—60. [2] Tamże, s. 160—1. [3] Tamże, s. 160. [4] Acta Capitularia 23, s. 383—4. [5] Archiwum Kapituły Krak., Libri Archivi 30, Litterae variarum personarum nr 102. [6] Gurlitt C., *Warschauer Bauten aus der Zeit der sächsischen Könige*, Berlin 1917, s. 98—9.

kiwań i prób związania z Placidim innych zabytków, które dotychczas na skutek anonimowości nie wzbudzały należytego interesu, aczkolwiek pewne związki stylistyczne dawały się spostrzec. I tak, nawiązując do pomników wawelskich, mam tu na myśli przede wszystkim marmurowy pomnik na-



51. Sygnaturka kościoła św. Barbary w Krakowie.
Fot. St. Kolowca, Kraków.



52. Sygnaturka kościoła klarysek w Starym Sączu.
Fot. A. Bochnak, klisza w C. B. I.

grobny Wawrzyńca Jana z Granowa Wodzickiego († 1696) w kościele N. P. Marii w Krakowie, w nawie głównej, przy pierwszym filarze od tęczy po stronie lewej (zasłonięty pseudogotycką amboną), wystawiony w r. 1759 [1]. Na wysokim trójkondygnacjowym i zwężającym się ku górze cokole, którego środek pod eliptycznie wygiętym gzymsem wypełnia pole z napisem, wznosi się obelisk z kartuszem herbowym. Schematem kompozycyjnym, elementami poszczególnymi i ogólnym charakterem zbliża się on bardzo

[1] Cercha-Kopera, *Pomniki Krakowa* III, s. 298—9 i tabl.

53. Pomnik infułata Dominika Lochmana w kościele Mariackim w Krakowie.
Fot. St. Kolowca, Kraków.

do obu pomników na Wawelu, będąc ich uproszczeniem i redukcją do form wyłącznie architektonicznych. Autorstwo Franciszka Placidiego wypada uznać jako niewątpliwe.

W związku z pomnikiem Wodzickiego nasuwa się pytanie, czy i które dalsze nagrobki w kościele N. P. Marii dadzą się odnieść do Placidiego, oraz czy istnieją związki tego architekta z dziełem barokizacji wnętrza tego kościoła przez ks. archiprezbitera Jacka Augustyna Łopackiego (1723—61). Krótkie bowiem i ogólnikowe wzmianki o tym w literaturze dotyczącej kościoła N. P. Marii, oparte o nie podane źródła lub tradycję, nie mogą być zlekceważone.

Pierwszy Łuszczkiewicz, pisząc o restauracji wnętrza tego kościoła, zadaje pytanie, czy ks. Łopacki powołał do robót budowlanych u Panny Marii Fontanę czy Placidiego. Podaje też, że malowidła ścian i sklepienia tamże wykonał Radwański, teść Placidiego [1]. Nie znamy dotąd żadnego architekta Fontany w Krakowie — i to w tym czasie (o Baltazarze Fontanie nie może być mowy). Jedynie Grabowski wymienia pod rokiem 1703 budowniczego Fontanę, »którego delegowali rajcy łącznie z lohnherami do rewizji wieży ratuszowej, którą wichr gwałtowny znacznie pochylił« [2]. Łepkowski podaje, że Łopacki zamówił i zapłacił u Fontaniego (sic) projekt ołtarza głównego dla kościoła N. P. Marii [3]. Model tego ołtarza zachował się na miejscu długie lata. Kościół N. P. Marii doznał, jak wiadomo, za Łopackiego zasadniczego przeobrażenia architektury wnętrza (nawa główna w r. 1753, prezbiterium później) [4] i otrzymał nowe urządzenie, do dziś zachowane, podczas gdy owe ganki, gzymsy i pilastry jak i tęczową belkę z r. 1729 [5]. usunął Stryjeński w latach 1889—91. Czy autorem tej barokizacji był Placidi, czy ów Fontana?

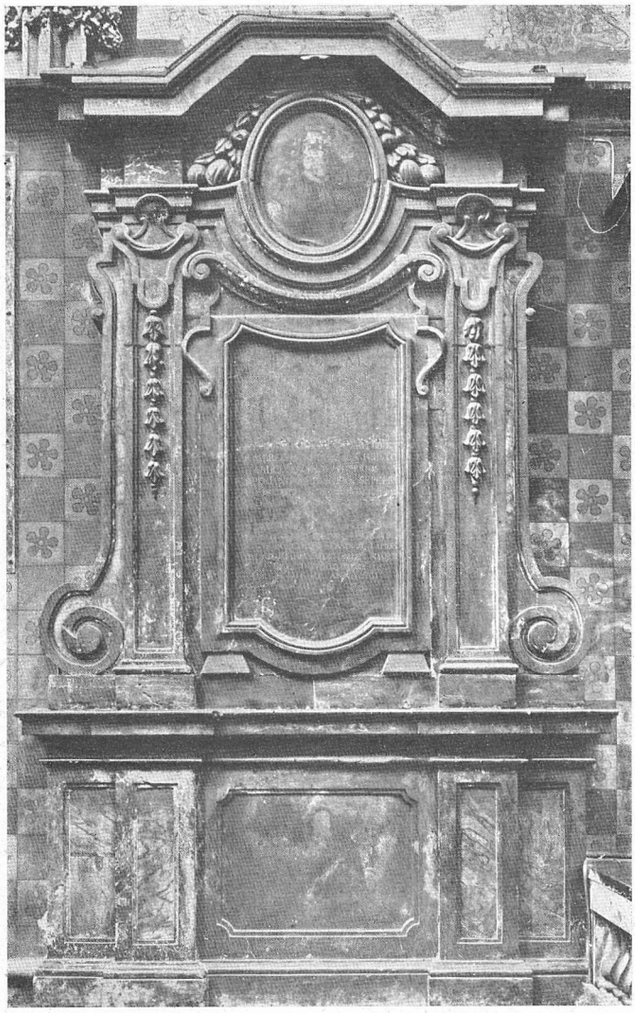
Analiza stylistyczna czterech ołtarzy marmurowych przy filarach międzynawowych kościoła N. P. Marii [6] oraz ołtarza Zwiastowania N. P. Marii (fig. 48) w narożniku nawy głównej u wejścia do prezbiterium pozwala złączyć je z dziełami uprzednio Placidiemu przyznanymi. Spotykamy tu te same cechy: zwartość, jasność i przejrzystość całości, spokój, unikanie przeładowania, tektoniczność

[1] Łuszczkiewicz Wł., *Resturacja wnętrza prezbiterium kościoła N. P. Marii w Krakowie* (Czas 1889 nr 33). Widok zbarokizowanego wnętrza daje stara fotografia J. Kriegera. [2] Grabowski A., *Skarbniczka archeologii naszej*, Lipsk 1854, s. 96. [3] Łepkowski J., *Z przeszłości Krakowa*, Kraków 1862, s. 141. [4] Liber inscriptionum summarum et censuum remptionalium... ecclesiam Mariae Virginis... concernentium... conscriptus anno 1736. Arch. A. D. m. Krakowa, rpis 3393, s. 434. [5] Inwentarz kościoła N. P. Marii z r. 1820. Arch. A. D. m. Krakowa, rpis 3340, s. 10. [6] Dokładna data ich powstania nie jest znana; obraz ołtarzowy Zwiastowanie G. B. Pittoniego powstał na zamówienie ks. Łopackiego w r. 1726, jak mówi krótka wzmianka w dokumencie odnalezionym przy okazji restauracji obrazu w r. 1946 (odpis w Prałatówce kościoła N. P. Marii); ołtarz cudownego P. Jezusa powstał w r. 1735 (Gąsiorowski W., *Kościół archiprezbiterialny N. P. Marii w Krakowie*, Kraków 1878, s. 14). Przypuszczalnie zatem ołtarze mogły powstać około tych lat. Pruszcz P. H., *Klejnoty Krakowa albo kościoły...*, Kraków 1745, s. 54, wspomina o tych ołtarzach jako już istniejących.

i wyraźne wpływy sztuki późnego baroku rzymskiego, przy zarzuceniu całego szeregu elementów ówczesnej architektury i plastyki architektonicznej. Artysta stosuje chętnie w swych utworach wyraziście i syntetycznie okonturowane pola, gzymsy w kształcie dwóch ślimacznic, załamane eliptycznie belkowania i przyczółki w kształcie ślimacznic złączonych dużą muszlą, dalej kartusze herbowe o charakterystycznym ukształtowaniu obramowania oraz obeliski. Elementy te powtarzają się w wymienionych dziełach. Dalej można by Placidiemu przypisać także skromne ołtarze w nawach bocznych i kaplicach kościoła N. P. Marii, o identycznej kompozycji, będącej uproszczeniem i uspokojeniem konstrukcji ołtarzowych w nawie głównej.

Mamy wiadomości, że Padovanowskie cyborium zostało na nowo marmoryzowane za Łopackiego [1]. W ten sposób potwierdza się zresztą pochodzenie i obecność szeregu późnobarokowych elementów w tym dziele renesansu. Nasuwa się pytanie, czy autorem tej barokizacji (okładzina z sztucznego marmuru, wazony, kartusze, szczyt z ślimacznicami i kopułką) nie jest również Placidi. To samo podnoszę co do marmurowych bramek oddzielających kaplice od naw bocznych kościoła N. P. Marii (fig. 49).

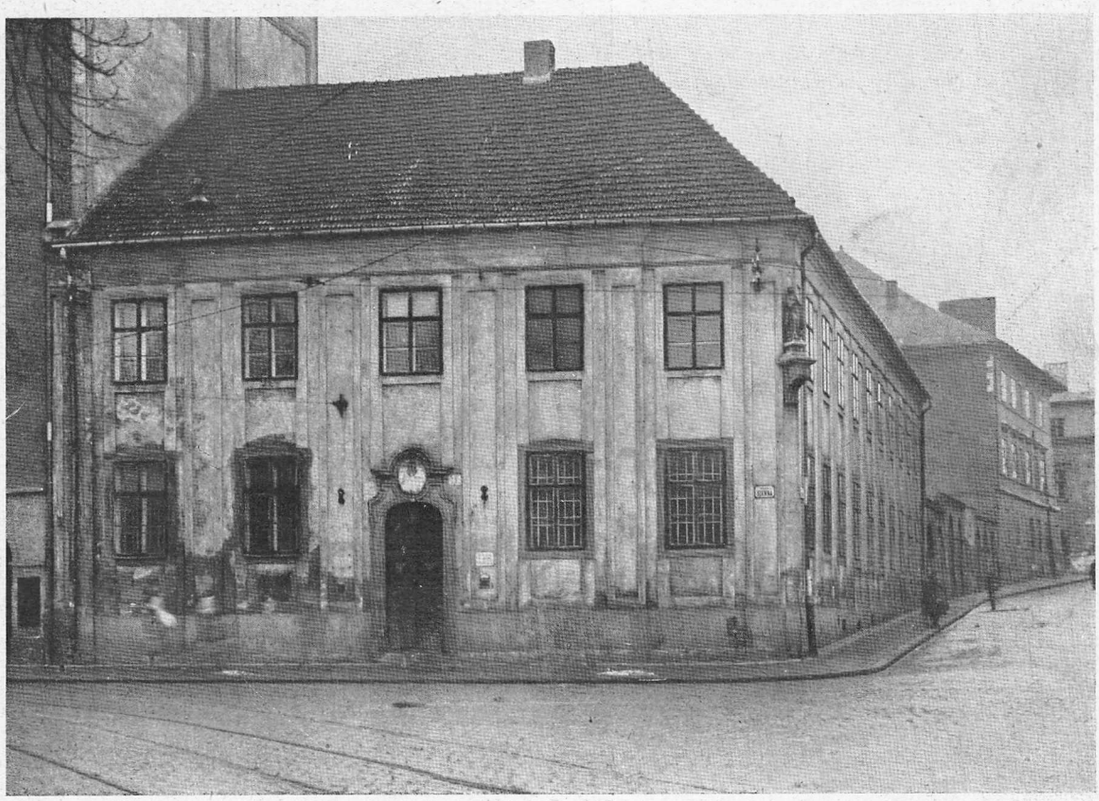
W oparciu o spostrzeżenia poprzednie i w zgodzie z ramami chronologicznymi za niewątpliwe dzieło Placidiego uznaję lekką kruchtę zachodnią przy kościele N. P. Marii, również fundacji Łopackiego, z owymi charakterystycznymi bramkami zwieńczonymi obeliskami i otaczającymi glorietę nakrytą kopułką (fig. 50). Może w ogólnej koncepcji odzywają się tu dalekie echa wieżyczek otaczających kopułę kościoła N. P. Marii w Dreznie (Bähr). Dodam, że dokument ukończenia budowy kruchty w r. 1752, umieszczony w gałce u szczytu jej zwieńczenia [2], nie mówi nic o autorze. Bardzo zbliżona do tej kruchty zgrabna wieżyczka na sygnaturkę na kościele św. Barbary w Krakowie (fig. 51), opatrzona datą »AD 1763«, może być śmiało uznana za dzieło Placidiego. Jej jakby rozwinięciem jest kilkukondygnacjowa sygnaturka kościoła klarysek w Starym Sączu z r. 1766 (fig. 52) [3]. Wyraźne zbieżności z kruchtą oraz z pomnikami wawelskimi wykazuje charakterystyczny ołtarz ze schodkami i obeliskami w kaplicy Przemienienia Pańskiego w kościele N. P. Marii.



54. Pomnik infułata Jacka Łopackiego w kościele Mariackim w Krakowie. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

[1] Pruszcz, *o. c.* s. 55; Mączyński J., *Jacek Augustyn Łopacki* (Czas 1861 nr 152). [2] Chmiel A., *Nowy dokument do historii kościoła N. Marii Panny w Krakowie* (Czas nr 154 z 10 VII 1929). [3] Na dachu pod sygnaturką, widnieje herb Strzemię i litery K. L. X. SS. (= Katarzyna Lipska Xieni Starosądecka) oraz data A. D. 1766. Na podstawie tej daty, odnalezionej przez dr Annę Bocheńską, należy ustalić czas powstania sygnaturki na r. 1766, a nie 1777, jak podaje Szydłowski T., *Pomniki architektury piastowskiej w województwie krakowskim i kieleckim*, Kraków 1928, s. 97. P. dr Bocheńskiej najuprzejmiej dziękuję za powyższą informację.

Istnieje również nie podniesiony dotąd związek między pomnikami wawelskimi a kaplicą Saską projektowaną przez Placidiego w r. 1733 na miejscu kaplicy Tomickiego przy katedrze, jak to wynika z planu [1]. Zastosowany tam nad wnękami arkadowymi, przeznaczonymi zapewne na umieszczenie pomników królów z dynastii Wettinów, oraz nad portalem wejściowym motyw aniołów z puzonami po bokach kartusza herbowego [2], zaczerpnięty ze Scala Regia Berniniego w Watykanie [3], powtórzył Placidi na pomnikach Wiśniowieckiego i Sobieskiego na Wawelu wraz z architekturą wnęki.



55. Szpital św. Rocha, obecnie Archiwum Aktów Dawnych Miasta Krakowa przy ulicy Siennej 16 w Krakowie. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

Zabytki architektury monumentalnej, które na obszarze Krakowa wiąże się z Placidim dotychczas bez wyczerpującego uzasadnienia, głównie na podstawie wzmianek starszych autorów i tradycji miejscowej, chwiejne w datowaniu, tworzą grupę, wykazującą z jednej strony szereg zbieżności i analogii tak między sobą jak i z dziełami pozakrakowskimi tego architekta oraz jego zachowanymi projektami, z drugiej zaś strony szereg różnic zwłaszcza w odniesieniu do dzieł pozakrakowskich jemu przypisywanych. Placidiego wymienia się w związku z następującymi budowlami w Krakowie: kościół misjonarzy na Stradomiu [4],

[1] Gurlitt *o. c.* tabl. 18 a; Bohdziewicz P., *Francesco Placidi* (Prace i Materiały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki Tow. Przyjaciół Nauk w Wilnie III, 1940, tabl. XXIV rys. 1). [2] Gurlitt *o. c.* tabl. 18 a; Bohdziewicz *o. c.* tabl. XXIV rys. 2, tabl. XXV rys. 3 a). [3] Woermann K., *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker* V, Leipzig 1927, tabl. 7. [4] Mączyński J., *Kraków dawny i teraźniejszy*, Kraków 1854, s. 93; tenże, *Opis Krakowa i okolic*, Kraków 1862, s. 71; to samo w wydaniu z r. 1872, s. 82; Rostafiński J., *Przewodnik po Krakowie*, Kraków 1891, s. 153; Eliasz Radzikowski W., *Kraków dawny i dzisiejszy*, Kraków 1902, s. 442; Klein F., *Barokowe kościoły Krakowa* (Rocznik Krak. XV, s. 156). Daty budowy kościoła niepewne: Pruszcz *o. c.* s. 128 podaje datę konsekracji 1732; Grabowski A., *Kraków i jego okolice*, wyd. III, Kraków 1836, s. 164, podaje datę fundacji kościoła 1732; to samo w wyd. IV,

kościół trynitarzy (bonifratrów) na Kazimierzu [1], fasada kościoła pijarów u wylotu ulicy św. Jana z r. 1759[2] oraz w pobliżu Krakowa kościół parafialny w Morawicy z lat 1743—8 [3]. Ostatnio Bohdziewicz przypisał Placidiemu na podstawie analizy porównawczej i idąc częściowo za Łozą takie zabytki, jak kościół wizytek w Warszawie [4], kościół pojezuicki w Kobyłce pod Warszawą [5] i wieże kościoła pokarmelickiego w Głębokiem [6], podkreślając wpływy krakowskiego architekta na sztukę północno-wschodnich ziem dawnej Rzeczypospolitej. Niezależnie od przekazów archiwalnych decydujące znaczenie dla sprawy ustalenia i scharakteryzowania twórczości Placidiego mają jego nie wykonane, a odnalezione przez Dalbora dwa projekty: przebudowy kościoła cysterskiego w Ołoboku i budowy kościoła zapewne trynitarskiego w Teofilpolu na Wołyniu [7].

Nie podejmuję tu bliższego omówienia zagadnienia autorstwa Placidiego odnośnie do wymienionych obiektów. Pragnę tylko podać kilka uwag i spostrzeżeń. I tak: między fasadą kościoła pijarów w Krakowie a pomnikami ks. Dominika Lochmana z r. 1743 (fig 53) [8] i ks. Jacka Łopackiego (fig. 54) [9] w prezbiterium kościoła N. P. Marii w Krakowie istnieją ścisłe związki stylowe i podobieństwa formalne. Nagrobki te, spokojne w ujęciu i pełne umiaru kompozycyjnego, przedstawiają charakterystyczne dla Placidiego zestawienia i właściwości stylowe. Fasada pijarska stanowi monumentalną trawestację tych pomników, wykazując nadto podniesione przez Gurlitta [10] i Bohdziewicza [11] zbieżności z dekoracją sali sejmowej na zamku królewskim w Warszawie [12]. Marmurowe portale wiodące z prezbiterium do obu zakrystii w kościele w Morawicy oraz portal zewnętrzny starej zakrystii [13] tamże powtarzają się po prostu w portalu Wikarówki kościoła N. P. Marii w Krakowie [14] i w nieco innym ujęciu na dawnym szpitalu św. Rocha, fundacji ks. Łopackiego (obecnie Archiwum Aktów Dawnych M. Krakowa) przy ul. Siennej 16 (fig. 55) [15]. Wymienione portale oraz zewnętrzne obramienia okien kościoła w Morawicy łączą

1844, s. 204; tenże w wyd. V, 1866, s. 186, podaje datę 1731; Mączyński J., *Kraków dawny i teraźniejszy*, Kraków 1854, s. 93 podaje również r. 1732 jako datę fundacji kościoła; Eliasz Radzikowski *o. c.* s. 442 mówi, że kościół ukończono w r. 1728; Klein *o. c.* 116 i 156, podaje że kościół budowano w latach 1719—28.

[1] Tradycja ustna na miejscu; notuje ją Tomkowicz S., *O artystach pracujących w Polsce lub dla Polski III, wiek XVIII i XIX* (Prace KHS II, s. LXXIII); przyjmują ją: Batowski Z., *Francesco Placidi* (Thieme-Becker, Allg. Lexikon der bildenden Künstler XXVII, s. 129) i Bohdziewicz *o. c.* s. 234—5. Łoza S. myli kościół bonifratrów z kościołem pijarów (*Słownik architektów i budowniczych Polaków i cudzoziemców w Polsce pracujących*, wyd. z r. 1917, s. 168 i wyd. z r. 1930, s. 262). Pruszcz *o. c.* s. 151 nie wymienia daty rocznej początku budowy, mówiąc tylko, że zaczęto go wznosić z fundamentów; Klein *o. c.* s. 117, 174 i 200 podaje daty budowy 1739—50; Bohdziewicz *o. c.* s. 234 przyjmuje datę ukończenia i konsekracji 1759. [2] Grabowski A., *Ojczyste spominki*, Kraków 1845, s. 257 nota 10; Sobieszczański F. M., *Wiadomości o sztukach. pięknych w dawnej Polsce* II, Warszawa 1847, s. 97; Grabowski A., *Kraków i jego okolice*, wyd. V, 1866, s. 175; Chromecki T. ks., *Krótki rys dziejów zgromadzenia szkół pobożnych czyli pijarów*, Kraków 1880, s. 131; Rostafiński *o. c.* s. 148; Eliasz Radzikowski *o. c.* s. 453; Klein *o. c.* s. 172, 180; Bohdziewicz *o. c.* s. 235—6, przypisuje części urządzenia Placidiemu (ołtarze w kaplicach itd.). Zaznaczając brak zbieżności stylistycznej i częściowo chronologicznej z Placidim należy przypomnieć, że ołtarze wykonał J. Hoffman, a stiuki Chrystian Bola, obaj z Berna na Morawach (Mączyński J., *Pamiątka z Krakowa* II, Kraków 1845, s. 347). Daty budowy chwiejne: Pruszcz *o. c.* s. 41—2 mówi, że budowę zaczęto w r. 1720, konsekracja nastąpiła w r. 1729; Grabowski A., *Kraków i jego okolice*, wyd. III, 1836, s. 164, podaje, że kościół fundowano w r. 1725; to samo w wyd. IV, 1844, s. 218; Sobieszczański *o. c.* s. 97, podaje lata 1720—59 jako okres budowy; Mączyński J., *Pamiątka z Krakowa* II, Kraków 1845, s. 346 mówi, że kościół ukończono w r. 1728, kryptę w r. 1733, a fasadę w r. 1761; tenże, *Kraków dawny i teraźniejszy*, Kraków 1854, s. 27, podaje to samo, ze zmianą co do fasady na r. 1760; Grabowski, *Kraków i jego okolice*, wyd. V, 1866, s. 175, podaje datę fundacji 1720, fasady 1759; Eliasz Radzikowski *o. c.* s. 453, przyjmuje daty budowy 1702—22, wykończenie krypty 1733, fasady 1759; wreszcie Klein *o. c.* s. 116, 200 i 203 przytacza daty budowy kościoła 1718—27, a na s. 171 lata 1702—27, dla fasady zgodnie z innymi rok 1759; ks. B. Przybyszewski podaje na podstawie źródeł datę założenia kościoła 1714 (informacja ustna). [3] Tomkowicz S., *Powiat krakowski* (Teka Grona Konserwatorów Galicji Zach. II, s. 197); Bohdziewicz *o. c.* s. 235—6 (omyłka w dacie, 1748 zamiast 1798). [4] Bohdziewicz *o. c.* s. 237—8. [5] Bohdziewicz *o. c.* s. 239. [6] Bohdziewicz *o. c.* s. 245. [7] Dalbor W., *Dwa nieznane projekty F. Placidiego w zbiorach wielkopolskich* (Sprawozdania Tow. Nauk. Warsz. XXXII, Wydział II, 1938). [8] Cercha-Kopera *o. c.* III, tabl. [9] Cercha-Kopera *o. c.* III, s. 298 i tabl. [10] Gurlitt *o. c.* s. 56. [11] Bohdziewicz *o. c.* s. 228. [12] Gurlitt *o. c.* tabl. 9. [13] Fotografie w zbiorach Oddziału Muzeów i Ochrony Zabytków Urzędu Wojewódzkiego w Krakowie. [14] Dzisiejszy portal nowej Wikarówki (1936) jest wierną kopią portalu dawnego budynku, stojącego na tym miejscu, fundowanego przez ks. Łopackiego. Reprodukcję dawnego portalu podaje Mączyński F., *Ze starego Krakowa, ulice, bramy, sienie*, Kraków 1908, fig. 6. [15] Tamże fig. 69.

56. Pomnik infułata Jacka Łopackiego na zewnątrz kościoła Mariackiego w Krakowie.
Fot. St. Kolowca, Kraków.

się z odpowiednimi detalami kaplicy Saskiej, a przede wszystkim z rysunkiem Placidiego, przedstawiającym fantastyczną dekorację teatralną [1], wzorowaną na rysunku Józefa Galli Bibbieny [2]. Pomnik nagrobny ks. Jacka Łopackiego († 1761), umieszczony na zewnątrz kościoła N. P. Marii, przy wejściu do prezbiterium (fig. 56) [3], pokrewny obu pomnikom (Lochmana i Łopackiego) w prezbiterium tegoż kościoła, zbliża się zarazem do pomników królewskich na Wawelu oraz do dolnej części ołtarza w transepcie kościoła w Ołoboku, zaprojektowanego przez Placidiego [4]. Akcentując zwłaszcza drezdeńskie wpływy u niego i w oparciu o jego znane projekty i rysunki, można z nim związać pomnik Lochmana, oba pomniki Łopackiego w kościele N. P. Marii, fasadę kościoła pijarów, kościół w Morawicy oraz portale na Wikarówce i szpitalu św. Rocha w Krakowie.

Twórczość Placidiego zdaje się występować w ścisłym związku z mecenatem ks. Łopackiego, który oprócz tego, że hojnie ozdobił kościół N. P. Marii, zajmował się również robotami budowlanymi w katedrze wawelskiej (ołtarze, chór muzyczny i oba pomniki królewskie w ambicie), wznosząc nadto kilka budynków świeckich w Krakowie i Sandomierzu [5].

Przechowywany w zbiorach graficznych Biblioteki Jagiellońskiej rysunek Placidiego [6], przedstawiający, podobnie jak inny rysunek współczesny, znajdujący się w zakrystii kościoła św. Anny w Krakowie [7], uroczystą procesję z okazji obchodu kanonizacji św. Jana Kantego w r. 1775 w Krakowie [8], wykazuje charakterystyczne dla Placidiego cechy stylowe i właściwości formalne. Fasada pałacu Pod Baranami, którą autor przedstawił, przypomina ogólnie fasadę pijarów, kościół w Morawicy i kaplicę Saską. Rysunek ten może pochodzić z roku 1775 jako powstały w związku z wspomnianą uroczystością i byłby ostatnim znanym dziełem Placidiego w Krakowie.

[1] Bohdziewicz *o. c.* tabl. XXIX rys. 11. [2] Bohdziewicz *o. c.* s. 230 i tabl. XXXIV rys. 20. [3] Cercha-Kopera *o. c.* III, s. 299 i tabl. [4] Dalbor *o. c.* fig. 3. [5] Karczewski L. ks., *Ks. Jacek Augustyn Łopacki* (Kalendarz Czecha na rok 1890, s. 125). [6] Nr inw. 501. Wymiary: 450—700 mm, rys. piórem i kolorowany sepią, podklejony na płótnie. Repr. Bystroń J., *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce* I, Warszawa 1933, tabl. po s. 384; Brückner A., *Encyklopedia staropolska* II, zesz. 13, tabl. nie numerowana. [7] Bukowski J. ks., *Krótka wiadomość o kościele św. Anny w Krakowie*, Kraków 1903, tabl. po s. 40; Bohdziewicz *o. c.* s. 236, mylnie podaje, że na rysunku widnieje podpis Placidiego; w rzeczywistości rysunek ten nie ma z Placidim nic wspólnego. [8] Kanonizacja odbyła się w Rzymie w r. 1767, ale jej obchód w Krakowie dopiero w r. 1775 (Bukowski *o. c.* s. 38—9).

W dyskusji nad komunikatami ks. Przybyszewskiego i Lepiarczyka zauważa dr Jerzy Dobrzycki, że ks. Jacek Łopacki wielką wagę przywiązywał do budowy kruchty zachodniej kościoła N. P. Marii, co znalazło wyraz w treści jego napisu nagrobnego, niewątpliwie też zlecił jej zaprojektowanie Placidiemu, architektowi wybitnemu, którego poza tym — jak wynika z komunikatu ks. Przybyszewskiego — zatrudniał. W papierach Ambrożego Grabowskiego zachowała się notatka, że chór muzyczny w katedrze wawelskiej wybudował jakiś Ublakier (nazwisko niewątpliwie przekręcone). Był to pewnie tylko wykonawca, podczas gdy projektodawcą musiał być jakiś powyżny architekt — prawdopodobnie znów Placidi. Na marginesie uwag ks. Przybyszewskiego o nagrobkach Wiśniowieckiego i Sobieskiego warto zaznaczyć, że do medalionów obu królów użyto alabastru z usuniętego z kościoła cysterskiego w Mogile nagrobka Odrowążów z w. XV, co rzuca światło na wczesne stosowanie u nas tego materiału, oraz że dwa ostatnie wiersze napisu na pomniku Sobieskiego:

Tres luctus causae sunt hoc sub marmore clausae:
Rex, decus Ecclesiae, summus honor Patriae

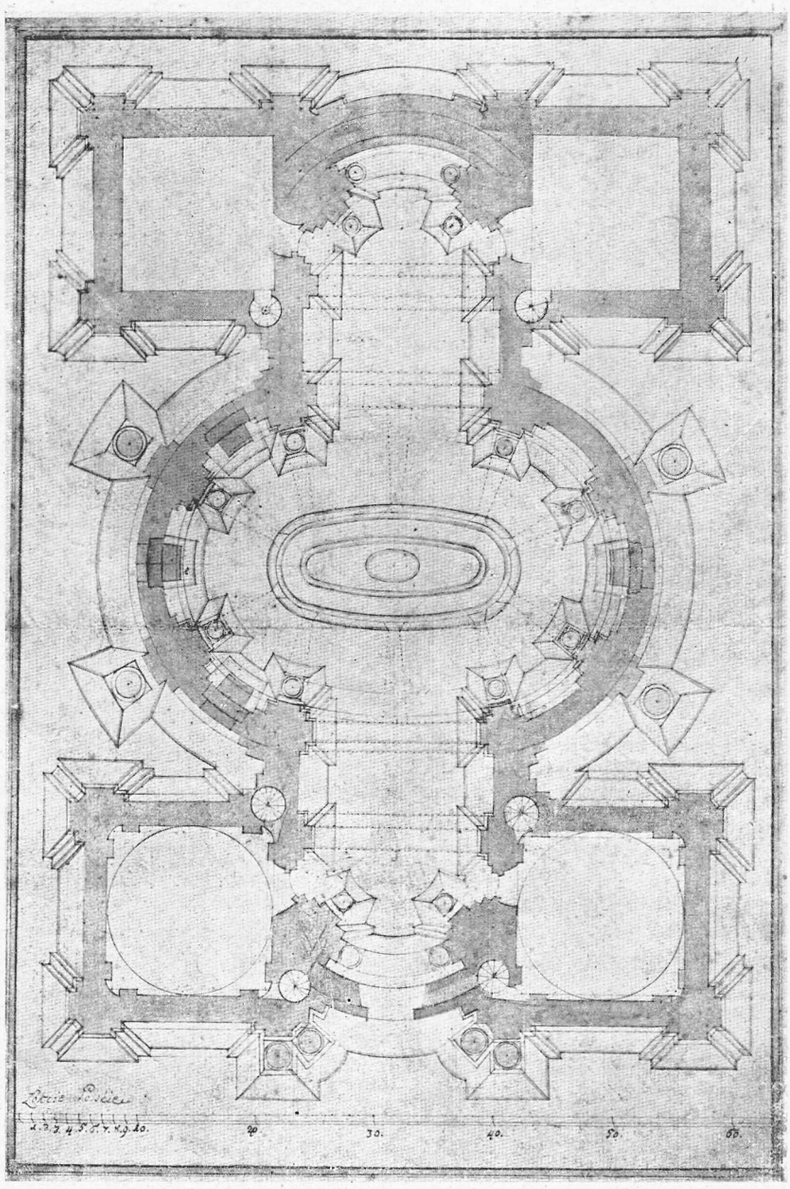
są przejęte z nagrobka cesarza Henryka IV w katedrze w Spirze.

Doc. dr Jerzy Szablowski nadmienia, że w kronice bernardynek krakowskich przy kościele św. Józefa są wzmianki o Placidim i o ks. Łopackim, który występuje tam w charakterze doradcy bernardynek. Wzmianki te wyszły na jaw przy sposobności pracy o. Romualda Gustawa, bernardyna, nad monografią bernardynek przy kościele św. Józefa [1]. Na prośbę o. Romualda Gustawa doc. Szablowski dodał do jego rozprawy uwagi z zakresu historii sztuki. W kościele św. Józefa związać należy z Placidim portal pod chórem muzycznym, prowadzący do kaplicy, parterowy budynek po prawej stronie dziedzińca przed kościołem, zburzony przed ostatnią wojną, ale znany z fotografii, oraz jedno ze skrzydeł w wirydarzu klasztornym za klauzulą. Placidi, którego pierwsza żona i jej matka pochowane zostały u św. Józefa, doradzał zakonnicom w sprawach artystycznych także poza zakres architektury wychodzących: obraz przedstawiający Stygmatyzację św. Franciszka w kościele św. Józefa uznał za utwór najlepszego ówczesnego malarza krakowskiego. Przemawiał — zdaje się — *pro domo sua*, albowiem obraz ten wykazuje cechy pędzla Andrzeja Radwańskiego, który był ojcem drugiej żony Placidiego.

Czł. Adam Bochnak, podkreślając ważność odkrycia autorstwa Placidiego odnośnie do nagrobków Wiśniowieckiego i Sobieskiego na Wawelu, co umożliwia związanie z tym architektem szeregu dzieł »małej« architektury, zwraca uwagę, że w klasztorze ks. misjonarzy na Stradomiu oprócz zupełnie pewnego rysunku Placidiego, podpisanego przez niego, a mianowicie projektu chóru muzycznego [2] (nie jest to dzisiejszy chór kościoła misjonarzy) i oprócz mniej ważnego, nie podpisanego, przedstawiającego szereg alternatyw sarkofagu, znajduje się rysunek, przedstawiający rzut poziomy kościoła (fig. 57) [3] z główną nawą w kształcie leżącej elipsy, z krótkim jakby przedsionkiem flankowanym przez dwie kwadratowe, kopułami nakryte kaplice i z dłuższym prezbiterium, po którego bokach przypadają zakrystia i skarbczyk. Fasada w części środkowej wypukło wygięta, wejście główne zaakcentowane dwiema parami kolumn, kolumny też, silnie z muru wydobyte, dzielą eliptyczną nawę, stanowiąc ujęcie sześciu nisz na pomieszczenie bocznych ołtarzy. Plan ten, wykonany w Polsce, jak świadczy skala w łokciach polskich, wykazujący cechy właściwe Placidiemu, mógłby być może uważany za nie wykonaną alternatywę krakowskiego kościoła misjonarzy, w którego dzisiejszym planie leżąca elipsa również odgrywa pewną rolę, stanowiąc podstawę kopułki nad jedynym przęsłem prezbiterium, poprzedzającym apsydę ołtarzową. Zachowanie się tych rysunków właśnie u misjonarzy wskazuje na ich stosunki z Placidim i pośrednio popiera przypisywanie mu autorstwa tego kościoła, które źródłowo stwierdzone nie jest. W poszukiwaniu dzieł Placidiego na terenie Krakowa można by oprócz wymienionej przez Lepiarczyka wieżyczki na sygnaturkę na kościele św. Barbary wziąć pod uwagę i drugą z tego samego m. w. czasu pochodzącą, na kościele Bożego Ciała. Co do dawnego Szpitala św. Rocha, to z Placidim można by łączyć nie tylko portal, ale cały budynek, wykazujący wyraźny związek z budowlami Drezna. Warto by też może w związku z Placidim zająć się kaplicą biskupa Załuskiego na Wawelu.

---

[1] Gustaw R., *Klasztor i kościół św. Jozefa ss. bernardynek w Krakowie* (Bibl. Krak. 105, Kraków 1947, s. 148, 158, 162).
[2] Reprod. Bohdziewicz P., *Francesco Placidi* (Prace i Materiały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki Tow. Przyjaciół Nauk w Wilnie III, 1940, tabl. XXVII rys. 7), gdzie również opublikowano szereg innych rysunków Placidiego.
[3] Ks. Pius Pawellek C. M. zechce przyjąć serdeczne podziękowanie za łaskawe udzielenie fotografii, podług której wykonano załączoną reprodukcję tego interesującego planu.



57. Plan kościoła owalnego, może Franciszka Placidiego pierwotny projekt kościoła misjonarzy na Stradomiu w Krakowie. Własność ks. misjonarzy na Stradomiu w Krakowie. *Fot. St. Kolowca, Kraków.*

Odkrycie ks. Przybyszewskiego świadczy, jak ważne wiadomości można znaleźć w Archiwum Kapitulnym. Systematyczne przeszukanie tego archiwum pod kątem historii sztuki i wydanie wypisów analogicznych jak *Cracovia artificum* Ptaśnika jest ważnym postulatem historii sztuki nie tylko samego Krakowa, ale i bardzo rozległej dawnej diecezji krakowskiej, a przyniosłoby niewątpliwie jeszcze ciekawszy materiał, niż wydawnictwo Ptaśnika, zebrane z aktów tylko ubocznie potrącających o historię sztuki. W takich księgach, jak wizytacje biskupie, protokoły posiedzeń Kapituły, zbiory listów itp., znajdujących się w Archiwum Kapitulnym, kryją się wiadomości wiążące się bezpośrednio z artystami i dziełami sztuki,

jak również ścisłe daty dotyczące zabytków kościelnych tego ważnego obszaru sztuki. Wiadomości tego rodzaju byłyby konieczne m. i. dla inwentaryzacji zabytków, prowadzonej przez obecnie Państwowy Instytut Historii Sztuki.

Posiedzenie z dnia 25 września 1947

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił pracę pt. *O pochodzeniu architekta Bernarda Meretyna.*

Akty i materiały archiwalne wykazują, że jeszcze nawet w w. XVIII nazwiska wielu rzemieślników nie były ustalone i ulegały wielokrotnym zmianom. Przekształcali ich brzmienie współobywatele, zniekształcały dokumenty i akty urzędowe, zmieniali je sami ci, którzy je nosili, tak iż zidentyfikowanie niektórych artystów tych czasów natrafia na trudności, zwłaszcza w różnych epokach ich działalności.

Meretyn[1] nazywany jest w aktach lwowskich najczęściej »panem Bernardem« lub »Benhardem«, tak iż zdawałoby się, że Bernard jest jego nazwiskiem, nie imieniem. »Nobilis Bernardus architecturae magister« mówią o nim dokumenty łacińskie[2]. Rzadziej prócz miana Bernarda czy Benharda, które jest jednak tylko imieniem, spotykamy także dodane do niego nazwisko: Meredyna, Meredyn, Meredinia, Mertynier, Meretyn itp. To ostatnie ustala dokument królewski, przyznający Bernardowi serwitorat[3]. Żona jego zwana jest Anna Meretynowa, syn podpisuje się Józef Meretyn[4] i cała rodzina stale występuje pod tym nazwiskiem w ustalonym już brzmieniu. Nie jest to jednak nazwisko pierwotne tej rodziny.

W akcie z r. 1758[5], w którym spotykamy własnoręczny podpis architekta, mowa jest w treści dokumentu o nim wprawdzie jako o Bernardzie Meredynim, on sam jednak położył na nim swój podpis: Bernard Merittiner głoskami gotyckimi. Owe gotyckie litery w piśmie wskazywałyby na niemieckie jego pochodzenie, co zresztą potwierdza wcześniejszy o dziesięć lat akt z r. 1747, w którym architekta tego na zwano Bernardem Niemcem[6].

Lecz i Merittiner nie było właściwym nazwiskiem lwowskiego architekta, mimo niewątpliwej autentyczności jego podpisu, gdyż on sam zmieniał je, jak to stwierdzają jeszcze dawniejsze akty, odnoszące się do jego osoby. Świadczy o tym przede wszystkim umowa z r. 1744 zawarta przez biskupa Atanazego Szeptyckiego o budowę cerkwi katedralnej św. Jura we Lwowie z architektem Bernardem Merdererem[7]. Zdawałoby się zatem, że Merderer jest pierwotnym i rzeczywistym nazwiskiem architekta Bernarda. Lecz daremnie szukalibyśmy nazwiska o tym brzmieniu zarówno wśród znanych nazwisk artystów niemieckiego pochodzenia działających w Polsce, jak i w samych Niemczech, czy innych krajach europejskich w. XVIII. Natomiast zwraca uwagę naszą nazwisko o pokrewnym brzmieniu w tym czasie. Nosił je jeden ze znanych we Wiedniu rzeźbiarzy pierwszej połowy w. XVIII.

Kiedy w dniu 30 sierpnia 1722 żenił się osiadły we Wiedniu rzeźbiarz-Polak, Jan Teobald Trembecki, to jednym z dwóch oficjalnych świadków jego ślubu był Maciej Mäderer, tamtejszy doktor medycyny i lekarz. Kiedy znów w kilka lat później, w r. 1729, żenił się Jan Krzysztof Mäder, także Mäderer zwany, przypuszczalnie bliski krewny doktora medycyny, to znów Trembecki był mu świadkiem ślubu. Jan Krzysztof Mäder lub Mäderer był znanym w tym czasie we Wiedniu rzeźbiarzem, któremu przy budowie wiedeńskiego kościoła św. Karola Boromeusza powierzono wykonanie płaskorzeźb, umieszczonych spiralnie na dwóch kolosalnych, flankujących kościół kolumnach, na których przedstawione są sceny z życia św Karola Boromeusza[8].

Trembecki był niewątpliwie współpracownikiem Mäderera w tym dziele. O jego dalszej działalności zarówno w Austrii jak i w Polsce nic bliższego nie wiemy. Prawdopodobnie pochodził on z Krakowa, gdzie znane było nazwisko jego rodziny. Przyjaźń tego rzeźbiarza-Polaka osiadłego w Wiedniu z rodziną Mädererów nasuwa jednak domysł, że w osobie Bernarda Merderera mamy do czynienia z członkiem tej rodziny i że Trembecki mógł brać jakiś udział, czy odgrywać rolę pośrednika w przeniesieniu się do Polski architekta Bernarda, może syna lub bliskiego krewnego Jana Krzysztofa Mäderera, wiedeńskiego rzeźbiarza. Mäderer i Merderer to nazwiska, które łatwo mogą odnosić się do tej samej osoby i do człon-

[1] Mańkowski T., *Lwowskie kościoły barokowe* (Prace Sekcji Hist. i Sztuki Kultury Tow. Naukowego we Lwowie II, 1932); Hornung Z., *Bernardo Merettini i jego główne dzieła* (Prace Kom. Hist. Szt. V); Січинський В., *Архітектура катедри св. Юра у Львові* (Праці Богословского Наук. Товариства у Львові 1934).
[2] Arch. m. Lwowa, Castr. Leop. Ind. 554, s. 632. [3] Tamże, Cop. fasc. 48, s. 294. [4] Tamże, Rel. Ind. 304, s. 610. [5] Tamże, Rel. Prot. 730, s. 484. [6] Barącz S., *Pamiętnik dziejów polskich*, Lwów 1855.
[7] Січинський *o. c.* s. 50. [8] Hajdecki A., *Vestigia artificum Polonorum Viennensia* II (Przewodnik Naukowy i Literacki, s. 842, 844).

ków tej samej rodziny. Nie ma też znaczenia fakt, że rzeźbiarz Jan Krzysztof używał później częściej raczej nazwiska Mader i że pod tym nazwiskiem wymienia go słownik artystów Thiemego i Beckera [1].

Połączenie ze sobą nici wiążących osoby Trembeckiego i Mäderera wraz ze stwierdzeniem faktu częstych w tym czasie zmian, jakim ulegało brzmienie nazwiska przemawia za możliwością pochodzenia lwowskiego architekta Bernarda z wiedeńskiej rodziny Mädererów, zwanych później Maderami. Samo przez się nasuwa się też przypuszczenie, że związany z Janem Bernardem Fischerem von Erlach pracą w wiedeńskim kościele św. Karola Boromeusza rzeźbiarz Jan Krzysztof Mäderer mógł ze względu na osobę głośnego wówczas architekta, z którym współpracował, nazwać syna swego Bernardem. W myśl dawnych tradycji zawód artysty-rzemieślnika spadał dziedzictwem z ojca na syna. Niemałą w tym rolę odgrywało także wykształcenie zawodowe i praktyka nabywana w warsztacie ojcowskim, przy czym łączność architektury z rzeźbą była na porządku dziennym, jak tego uczą dzieje rzeźby w. XVIII [2].

Mimo niemieckiego pochodzenia architekta Bernarda, w twórczości jego zaznaczały się wpływy włoskie, podobnie zresztą jak i w działalności wielu architektów, nie koniecznie włoskiego pochodzenia, których terenem działalności były inne kraje europejskie. Powszechną była w pierwszej połowie w. XVIII nie tylko dążność do naśladowania dzieł włoskiej architektury, lecz i do upodobnienia się do włoskich architektów w samych nawet nazwiskach. Stąd zmiana nazwiska Mäderer czy Merderer na Merittiner, mówiąca o włoskich kulturalnych wpływach na niemieckiego pochodzenia budowniczego, za którą z kolei wobec jego osiedlenia się w Polsce poszło jego spolonizowanie i dalsza znów zmiana nazwiska na Meretyn, odtąd stale używanego także przez jego potomków.

Merderer — Merittiner — Meretyn to jakby trzy oblicza jednej i tej samej indywidulaności, jakby wyraz trzech elementów, które razem składają się na całość, jaką w swej twórczości artystycznej przedstawia architekt, zwany na terenie lwowskim zazwyczaj krótko Bernardem.

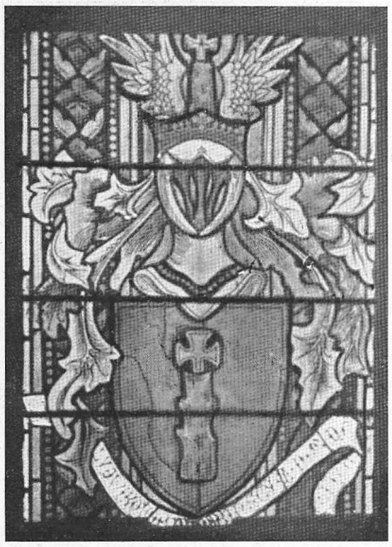
Bernard nie poszedł drogą, którą kroczył Jan Krzysztof Mäderer i Jan Teobald Trembecki, obaj plastycy-rzeźbiarze, lecz poświęcił się pracy na polu architektury, może dlatego, iż była ona bardziej lukratywną. Gdzie się kształcił, dokąd podróżował ówczesnym zwyczajem dla rozszerzenia swej wiedzy, o tym nie mamy wiadomości i dostępne nam źródła o tym milczą. Mówić o tym mogą same tylko jego dzieła.

Stwierdzić należy przy tym, że ani w Wiedniu, ani w ogóle w Austrii nie znamy żadnych dzieł architektury, które by wskazywały na związek z twórczością Bernarda, znaną nam z polskiego terenu. Musimy raczej przypuścić, że przed przybyciem do Polski Bernard samoistnych prac nie podejmował. Może pracował pod czyimś kierownictwem jako siła pomocnicza, może kształcił się podróżując. Bliskie jest przypuszczenie, że jak inni członkowie jego rodziny poprzednich generacji oddawał się może rzeźbie, którą porzucił potem dla architektury. Łatwiej moglibyśmy wyjaśnić ten trudny do przeniknięcia okres życia Bernarda Meretyna, gdyby znana była bliżej działalność pracujących w tym czasie w Austrii i południowych Niemczech polskich plastyków, takich jak Jan Teobald Trembecki, jak Wacław Mirowski i Baltazar Siedlecki, dotąd dla nas zakryta zasłoną [3]. Sama przez się nasuwa się myśl o ich roli pośredniczącej w zakresie plastyki między tymi krajami a Polską. W Trembeckim upatrujemy inicjatora przeniesienia się Bernarda do Polski i szukania w niej pracy i kariery.

Ks. doc. dr Tadeusz Kruszyński przedstawił pracę pt. *Pierwsze prace witrażowe Stanisława Wyspiańskiego i Józefa Mehoffera w kościele Mariackim w Krakowie.*

Wiadomym było dotychczas, że Wyspiański i Mehoffer wykonali razem w r. 1891 dla kościoła Mariackiego kartony do witraża w oknie nad chórem muzycznym, złożonego z 36 prostokątów i że każdy z nich wymalował połowę. Z wnętrza kościoła, ze znacznego oddalenia, z jakiego tylko można go oglądać, ten drobnofigurowy witraż robi wrażenie barwnej mozaiki o żywej, ciepłej tonacji. Na szczęście postarano się o sporządzenie (wedle kopii kartonów wykonanych przez Antoniego Tucha) witraży, które wprawiono po dwóch stronach schodów głównych do Sukiennic, jako daru inż. Stanisława Gabriela Żeleńskiego z jego wytwórni dla Muzeum Narodowego, a choć pól jest tym razem tylko szesnaście, i to umieszczonych nie wedle odpowiedniego następstwa, to jednak każdy z bliska może je oglądać i podziwiać jak Wyspiański w twardym, a Mehoffer w bardziej giętkim rysunku umieli wkomponować figurki w szczupłe prostokąty,

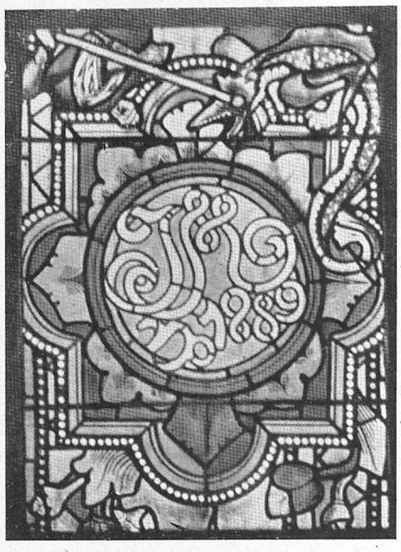
[1] Thieme-Becker, *Allg. Lexikon d. bild. Künstler* XXIII, s. 527. [2] Mańkowski T., *Lwowska rzeźba rokokowa*, Lwów 1937, s. 17. [3] Morelowski M., *O trzech wiążących się grupach malarzy, rzeźbiarzy i snycerzy* itd. (Prace KHS V, s. XXXVII).



58. Herb Nieczuja Dembińskich, witraż Stanisława Wyspiańskiego w kościele Mariackim w Krakowie.

59. Matka Boska z napisem pamiątkowym, witraż Stanisława Wyspiańskiego w kościele Mariackim w Krakowie.

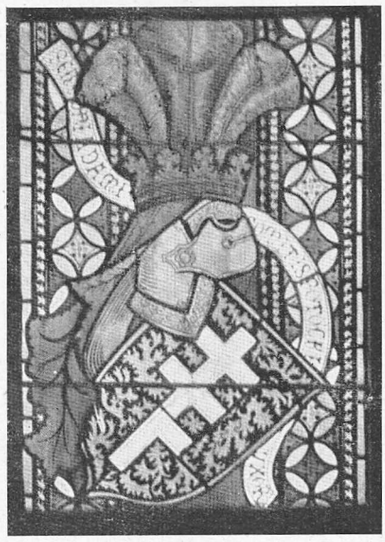
jak doskonały nadali im wyraz i w ogólności, jak pewną mieli już rękę. Nie zwracano jednak dotąd uwagi, wobec tylu skarbów sztuki, jakie kościół Mariacki zawiera, na witrażyki umieszczone w bocznych oknach prezbiterium, na tle zwyczajnych gomółek. A jednak są one niesłychanie ważne tak dla dziejów odnowienia kościoła Mariackiego za czasów Jana Matejki, jak i ze względu na ich twórców, którzy tu stawiali pierwsze samodzielne kroki młodzieńcze, mające ich zaprowadzić na wyżyny. Prezesem Komitetu restauracji kościoła Mariackiego został Paweł Popiel, ale prawdziwą duszą tego Komitetu stał się Matejko. Do wybitniejszych członków należeli Marian Sokołowski, profesor historii sztuki U. J. i Władysław Łuszczkiewicz, dyrektor Muzeum Narodowego, a zarazem profesor Szkoły Sztuk Pięknych, niegdyś nauczyciel Matejki. Wszystko to byli ludzie zapatrzeni w przeszłość, którą pojmowali inaczej niż Matejko, tak że nieraz przychodziło do ostrych sporów. Na szczęście jednak architektem kierującym pracami był Tadeusz Stryjeński, urodzony w Genewie, wychowany na emigracji, jeden z najwybitniejszych podówczas ludzi w swym zawodzie. Matejko spomiędzy swych uczniów najwyżej cenił dwóch, Wyspiańskiego i Mehoffera. Jako najlepszych w szkole rysowników, brał Łuszczkiewicz obydwóch ze sobą na objazdy dla inwentaryzacji zabytków w Małopolsce Zachodniej, a Matejko, obok innych swych uczniów, zajął ich przy polichromowaniu kościoła Mariackiego. Po dwóch latach studiów w Krakowie obydwaj wyjechali do Paryża, skąd Wyspiański pisywał często do swych wujowstwa Stankiewiczów w Krakowie. Te jego listy znajdują się w posiadaniu Gustawa Puchalskiego, który opracowuje monografię tego artysty. Jest to niesłychanie cenny materiał, bo bywają tam wspominani



60. Monogram Jana Matejki, witraż Stanisława Wyspiańskiego w kościele Mariackim w Krakowie.

61. Herb Sulima Pawła Popiela, witraż Stanisława Wyspiańskiego w kościele Mariackim w Krakowie.

62. Herb Leliwa Stanisława Tarnowskiego, witraż Stanisława Wyspiańskiego w kościele Mariackim w Krakowie.



63. Herb Pilawa Adamowej Potockiej, witraż Stanisława Wyspiańskiego w kościele Mariackim w Krakowie.

nie tylko koledzy, jak Mehoffer, malarz Karol Maszkowski, muzyk Henryk Opieński, ale i Tadeusz Stryjeński, brat jego Kazimierz w Paryżu osiadły, Władysław Mickiewicz, architekt krakowski Zygmunt Hendel, dalej Stanisław Witkiewicz, Łuszczkiewicz, Matejko itd. Wyjazd Wyspiańskiego i Mehoffera do Paryża był głównie zasługą Stryjeńskiego, który, poznawszy obydwóch przy pracy w kościele Mariackim, chciał, by wydoskonalili się w rysowaniu zabytków architektury i komponowaniu witraży. Uniknęli tedy obaj Monachium, modnego u nas w owych czasach, a tak ujemnie działającego.

Po przejeździe przez granicę francuską zatrzymał się Wyspiański w Dijon, skąd pisał 20 maja 1891, by mieszkający u wujowstwa Stankiewiczów uczeń gimnazjalny Kazimierz Brudzewski pociął papier rysunkowy na 36 działek witraża, każda po 70×50 cm, bo przygotowywał się z Mehofferem do wymalowania w Paryżu wspomnianego witraża za organami w kościele Mariackim, przedstawiającego dzieje życia Najśw. Panny. Wyspiański i Mehoffer żyli bardzo skromnie w Paryżu i woleli sprowadzić papier z Krakowa, niż kupować go na miejscu. Podobnie jak listy Wyspiańskiego do wujostwa, tak i Mehoffera do matki, są jedynym źródłem do czasów paryskich obydwóch artystów. Listy Mehoffera zachowuje we wzorowym porządku wdowa po nim Jadwiga z Janakowskich; dzięki jej uprzejmości mogę przytoczyć tu niesłychanie dla nas ważne wiadomości. Oto pisał on 11 września 1891: »My już zbliżamy się z naszą robotą okien do końca. Będzie to duże kolorowe okno nad głównym wejściem i przedstawiać będzie w 16 polach historię Matki Boskiej, a resztę zajmie drzewo Jessego (genealogia P. Jezusa). Wykonanie tego potrwa czas jakiś — a ciekawy jestem, jak to będzie wyglądało w kościele. Miło będzie kiedyś pomyśleć, że się robiło koło tego, zwłasz-

64. Monogram Wład. Chrośnikiewicza, witraż Stanisława Wyspiańskiego w kościele Mariackim w Krakowie.

65. Monogram Stanisława Wyspiańskiego, witraż Stanisława Wyspiańskiego w kościele Mariackim w Krakowie.

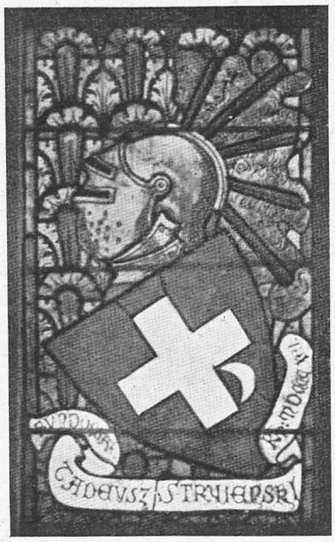
cza że taka robota, to już prawie na jakiś czas dłuższy trwania przed sobą, co szkło i ołów, to nie papier«. Znów w liście z dnia 15 tegoż miesiąca: »Druga przesyłka okien do Stryjeńskiego już wysłana«. Owo »drzewo Jessego« na witrażu nie jest zwyczajnym rozgałęzieniem wyrastającym z tego patriarchy; są to poszczególni przodkowie N. P. Marii, w prostokąty ujęci, z dodaniem ks. Juliana Bukowskiego jako fundatora, z datą 1889 i wyobrażeniem kościoła Mariackiego. Rozeta u szczytu okna jest dziełem samego Wyspiańskiego, co stwierdza Mehoffer w jednym z listów. Kolorystycznie wypadła, zbyt jaskrawo w stosunku do części głównej.

W dniu 26 maja tegoż roku pisał znowu Wyspiański z Paryża: »Już miałem czas być w niedzielę na pięknej wycieczce daleko za miasto brzegiem Sekwany w towarzystwie Hendla i Mehoffera«. Dalej 14 czerwca: »Teraz nie mam co pisać do prof. Łuszczkiewicza, aż dopiero w razie pomyślnego rezultatu w szkole. Cieszę się, że był z listem Karola (Maszkowskiego) u dyrektora Matejki.« Najważniejszy list pochodzi z 19 czerwca: »Proszę mi bardzo napisać, jak wyglądają okna w kościele Panny Marii od strony św. Barbary, bo wszystkie z tej strony są moje. Dotąd przebywamy tutaj we trzech, ale p. Hendel już niedługo nas porzuci, aby się zjawić w Krakowie«. Znów Mehoffer pisał z Paryża 11 września: »Czy był kto z Was na konsekracji kościoła Mariackiego, jakie robi teraz na ludziach wrażenie cały i ukończony. Napiszcie mi coś, jak wygląda okno kolorowe nad wejściem do św. Barbary, które robił jeszcze w Krakowie St. Wyspiański. O tym wszystkim piszą z domu do Wyspiańskiego, czemu Matusia nie wspomni słówkiem o tym, a ja ciekawy usłyszeć zdanie »ludu«.

66. Matka Boska z koroną cierniową i lilią, witraż Stanisława Wyspiańskiego w kościele Mariackim w Krakowie.

Wiadomo, że trzy okna apsydy kościoła Mariackiego zdobią witraże z końca w. XIV, tworzące przepyszne tło dla arcydzieła Wita Stwosza. Pod sam koniec życia Matejki pomyślano o dwóch oknach najbliższych apsydy, a zapewne on to podał treść do wykonanych tu witraży. Po stronie lewej wielka Matka Boża Częstochowska, po prawej Ostrobramska, na tłach herby miast dawnej Polski z podpisami, a nadto u dołu na prawym oknie napis: »Ignacy Karol Korwin Milewski Litwin dla chwały Bożej i ozdoby kościoła ofiarował. Tadeusz Dmochowski Litwin R. P. 1893 rysował. Karol Champignel Francuz 1894 wykonał«, zaś na lewym: »Rysował Tadeusz Dmochowski z Wilna, wykonał Karol Geyling z Wiednia R. P. 1894«.

Z każdej strony prezbiterium są jeszcze po trzy okna, od Prałatówki od dołu nieco skrócone zbudowaną tu zakrystią i skarbcem. Ponieważ wedle listu Wyspiańskiego witraże jego znajdują się po stronie prawej, czyli kościoła św. Barbary, więc po przeciwnej są Mehoffera, jedne i drugie na tle zwykłych gomółek. Wyspiański, prosząc o przysłanie kartonów, podał wielkość każdego na 70×50 cm, a takie wymiary mają rzeczywiście owe witrażyki w liczbie trzydziestu sześciu, tworzące okno za chórem muzycznym, nie podał zaś wymiarów tych bocznych, bo — jak zobaczymy — wykonał je przedtem w Krakowie. Ich wymiary wynoszą po 90×63 cm. Po prawej ręce w pierwszym oknie jest tylko w środku jeden witrażyk z herbem Nałęcz i podpisem, że fundatorami była rodzina Morawskich, a w środkowym oknie tej ściany z Nieczują Dębińskich (fig. 58). Najciekawsze i najokazalsze jest ostatnie okno po tej samej stronie, mające w środku witrażyk z Matką Boską z Dzieciątkiem ujętą po pas (fig. 59), w stylizacji samodzielnej, ale w rodzaju średniowiecznym, a pod nią ozdobną tablicę z łacińskim napisem wielkimi głoskami, który upamiętnia odnowienie i pomalowanie kościoła w r. 1889. Powyżej w ozdobnym otoku wielki monogram J. M. (Jana Matejki) i data r. p. 1889 (fig. 60). Wyobrażenie to dochodzi do szczytu prostokąta tego witrażyka i do okiennej poprzeczki, tak że zmieścił się tam jeszcze zielony smok i ręka z częścią postaci wbijającej mu włócznię w oko, ale górną część postaci ucięto. Pod Matką Boską i tablicą witrażyk z herbem Bożawola i nazwiskiem Piotra Górskiego, komisarza Komitetu kościelnego tego kościoła, i Sulima Pawła Popiela, przewodniczącego tegoż Komitetu (fig. 61), a po bokach Madonny Leliwa prof. Stanisława Tarnowskiego (fig. 62) i Pilawa Adamowej Potockiej (fig. 63). Pod tymi dwoma bocznymi cztery najciekawsze witrażyki, mianowicie z monogramami upodobnionymi do dawnych mieszczańskich gmerków. Na wyższym na prawo widzimy na tarczy głoski T. S., a nad tarczą

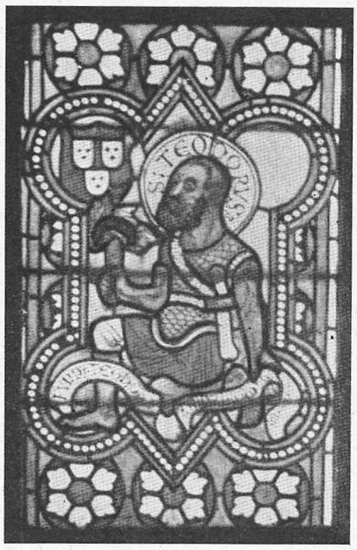


67. Herb Tarnawa Tadeusza Stryjeńskiego, witraż Józefa Mehoffera w kościele Mariackim w Krakowie.

68. Zwiastowanie N. P. Marii, witraż Józefa Mehoffera w kościele Mariackim w Krakowie.

świetnie wyrysowanego średniowiecznego architekta, mającego za pasem miarę łokciową, trzymającego model gotyckiego kościoła. To monogram architekta Tadeusza Stryjeńskiego. Poniżej znów przepysznie wyrysowany brodaty mężczyzna w średniowiecznym rzemieślniczym odzieniu, z młotem i dłutem, a na tarczy W. CH. z krzyżykiem u góry (fig. 64), znak Władysława Chrośnikiewicza[1] zdolnego kamieniarza, który wykonał tu wiele rzeźb architektonicznych, jakimi Matejko zastępował barokowe gipsy, dla przywrócenia wnętrzu pierwotnego wyglądu.

Na witrażyku wyżej na lewo głoski W. Ł. z gwiazdką u góry odnoszą się do Władysława Łuszczkiewicza, nad tarczą siedzi panna dzierżąca berło. Niżej głoski S. W. i trzy tarcze, znak cechu malarzy. Tu rozumie się uwiecznił Wyspiański siebie, dając nad główną tarczą pannę ze złotą lilią (fig. 65). W części środkowej u samego dołu znów Madonna bez Dziecięcia, w wysokiej gotyckiej koronie na głowie, w przepysznych średniowiecznych szatach, stojąca na zielonym wężu, dzierżąca lilię i cierniowy wieniec, znaki niewinności i cierpienia (fig. 66).



69. Św. Teodor, witraż Józefa Mehoffera w kościele Mariackim w Krakowie.

Przejdźmy teraz do trzech okien prezbiterium od strony zakrystii. W oknie pierwszym ku wielkiemu ołtarzowi, na jedynym tu witrażyku herb Łada i nazwisko Józefa Grodzickiego, a podobnie w środkowym oknie Tarnawa i nazwisko Tadeusza Stryjeńskiego (fig. 67), w oknie zaś od strony lewej u góry Zwiastowanie (fig. 68), poniżej na lewo św. Teodor, jako brodaty, poważny rzymski legionista z płonącą pochodnią w ręce (fig. 69). Obok świętego znana nam tarcza malarska z trzema tarczami wewnątrz. Podpis: »Fundował Teodor Zajdzikowski 1891«. Na prawo św. Franciszek Ksawery, odziany w albę i ornat, trzyma kielich i Hostię (fig. 70). A zatem jest to pamiątka znanego krakowskiego zakładu szklarskiego Zajdzikowskich.

70. Św. Franciszek Ksawery, witraż Józefa Mehoffera w kościele Mariackim w Krakowie.

[1] Był to uczeń znanego około połowy w. XIX Edwarda Stehlika. Zob. Łuszczkiewicz W., *Do dziejów restauracji prezbiterium kościoła Panny Marii*, Kraków 1889, s. 11.

Wszystkie wyliczone tu witraże mają datę 1891, ale jest to data wykonania w szkle, bo wedle listu Mehoffera kartony ukończył Wyspiański jeszcze w Krakowie przed wyjazdem do Paryża. Data 1889 na witrażyku z Matką Boską to rok odnowienia kościoła, nie zaś wykonania witrażyka. W owym właśnie roku pisał Łuszczkiewicz: »Komitet nie traci nadziei, że przy tej sposobności znajdzie się fundusz na zaprowadzenie witraży kolorowych, tak koniecznych dla uzyskania wdzięcznej całości prezbiterium, a na których zaprowadzenie nie czuje się dość bogatym[1]. Stąd to poszczególni fundatorowie wzięli na siebie wykonanie okien.

Mehoffer w liście nie wspominał o sobie, bo matka znała jego prace. Wyspiański zaznaczał, że jego witraże umieszczono od strony kościoła św. Barbary, a więc wynika stąd, że te po przeciwnej stronie nie są jego. Nikt inny nie może tu być wzięty pod uwagę, jak tylko Mehoffer, bo przecie jemu i Wyspiańskiemu oddano niebawem okno za organami. Mehoffer pisał zaraz po przyjeździe do Paryża 23 marca 1891: »Czy Mama kazała odwieźć Stryjeńskiemu to, co zostawiłem?« Może to były właśnie owe kartony do jego witrażyków.

A zatem te witrażyki, na które dotąd nie zwracano uwagi, są pierwszą pracą obydwóch artystów w dziale witrażownictwa, dawniejszą od owego znanego okna za organami.

W owych czasach artyści malujący wnętrza kościołów jak i komponujący kartony do witraży starali się po prostu podrabiać styl, tj. naśladowali wiernie starą sztukę. Ale Matejko, który zaskoczył zupełnie niespodzianie Komitet odnowienia kościoła Mariackiego słowami: »Polichromię kościoła Mariackiego wykonam ja«, uczynił wręcz przeciwnie. Studiował pieczęcie, miniatury średniowieczne, tkaniny itd. i na ich podstawie tworzył rzeczy przetopione w ogniu swego geniuszu, doskonale dostosowane do wnętrza poważnych murów kościoła. Wykazał,że nawet najstarsza i najczcigodniejsza architektura godzi się świetnie z najnowszą sztuką, byle ta sztuka była utworem wielkiego artysty. Jego śladami poszli najlepsi jego uczniowie, Wyspiański w krakowskim kościele franciszkańskim, Włodzimierz Tetmajer w kaplicy królowej Zofii na Wawelu, a Mehoffer w bardzo wielkiej ilości kościołów. W jednym jednak wszyscy trzej przewyższyli swego mistrza. Za czasów Matejki nie było w Polsce wytwórni witraży, a te nieliczne, które wtedy sprawiano, oddawano do wykonania za granicę. Dopiero w r. 1900 architekt Władysław Ekielski i malarz Antoni Tuch założyli pierwszą wytwórnię w Krakowie, nabytą niebawem przez S. G. Żeleńskiego, istniejącą po dziś dzień. Nic więc dziwnego, że niegdyś nasi artyści nie rozumieli istotnych właściwości szkła i możliwości artystycznych w nim zawartych, tak niesłychanie bogatych, toteż kartony ich niczym się nie różniły od portretów olejnych, czy ściennych polichromii. Ale Mehoffer i Wyspiański, jeszcze przed wyjazdem za granicę, malując pierwsze w życiu kartony do tych witrażyków, zbadali tajemnice tej sztuki w kościele Mariackim na witrażach z w. XIV, a Wyspiański skopiował nawet wiernie owe nieliczne z krużganków dominikańskich[2]. Następnie obydwaj wyjechawszy do Paryża mieli sposobność pogłębienia znamości witrażownictwa. Zwiedzili stare katedry i badali dzieła mistrzów średniowiecza. Wyspiański doszedł niebawem do arcydzieł światła mistycznego i potęgi barw, jak w Bogu Ojcu, św. Franciszku i bł. Salomei u franciszkanów. Kiedy już w rok po mariackich witrażach rozpisano konkurs na okno pierwsze w Fryburgu szwajcarskim, Tadeusz Stryjeński, który za młodu pracował w tym mieście jako architekt, napisał bezzwłocznie do bawiącego na studiach w Paryżu Mehoffera: »Stań do konkursu, znam twój talent, na pewno dostaniesz nagrodę«. I tak się stało, pierwszą nagrodę niebawem otrzymał Mehoffer.

Od zarania swej twórczości aż prawie do jej końca, choć z przerwami, pracował Mehoffer nad fryburskimi witrażami, które taką sławę zapewniły temu miastu i taką chwałą okryły polską sztukę.

Posiedzenie z dnia 30 października 1947

Dr Józef Dutkiewicz przedstawił pracę pt. *Małopolska rzeźba średniowieczna — Plastyka ruchoma do połowy XV wieku.*

W rozdziale I omówiono granice przestrzenne tematu. Mieszczą się one w ramach historycznej Małopolski, a zarazem diecezji krakowskiej. Granice czasowe określają z jednej strony najwcześniejsze zabytki plastyki małopolskiej (Pietà z Wojnicza) na początek w. XIV, z drugiej zaś przełom od stylu miękkiego do łamanego, względnie spadek produkcji rzeźbiarskiej, na połowę w. XV, na dobę tzw. ciemnego okresu.

Szereg zjawisk pozaartystycznych zdaje się stwarzać warunki, względnie tłumaczyć rozwój plastyki w Małopolsce w w. XIV i XV. Zjawiska te omówiono w rozdziale II. Należą do nich zarówno zjawiska zewnętrznopolityczne z wyraźną tendencją do usamodzielnienia się Małopolski, jak i wewnętrznoustro-

[1] Łuszczkiewicz *o. c.* s. 15. [2] Wyspiański S., *Witraże dominikańskie* (Rocz. Krak. II, 1899, s. 201—6).

jowe, gospodarcze i społeczne. Rozpatrzono tu kolejno: a) zagadnienia organizacji kościelnej, w związku z którymi zwraca uwagę obecność zabytków rzeźby w dużej części siedzib ówczesnych dziekanatów, a następnie ilość fundacji kościelnych królewskich, biskupich i prywatnych na terenach, na których występują skupienia zabytków rzeźby. Rozmieszczenie założeń obronnych pokrywa się w dużym stopniu z układem współczesnych kościołów w terenie, a częściowo i skupień plastyki. Udało się również stwierdzić, że zarówno kierunki osadnictwa jak i skupienia ludności, a wreszcie i powstawanie miast nie pozostaje bez związku z topograficznym ugrupowaniem dzieł plastyki. Szczególnie duże jednak znaczenie dla rozmieszczenia w terenie pewnych skupień, a nawet luźno rozrzuconych dzieł rzeźbiarskich, posiada przebieg i kierunek dróg handlowych. Tłumaczy on skupienie rzeźb wzdłuż drogi węgierskiej w dorzeczu Dunajca, w pewnym promieniu od Krakowa, i wreszcie rozmieszczenie dzieł importu nawet zdala od centrów produkcji, ale zawsze przy drogach handlowych, wiodących od tych centrów.

W rozdziale III, o artystych i relacjach artystycznych, zebrano materiały dotyczące snycerzy omawianego okresu, ich pochodzenia, narodowści i twórczości w Krakowie, Nowym Sączu, Czchowie, Bieczu i Żmigrodzie. Omówiono też stosunek do współczesnej architektury i malarstwa, a także sprawę oddziaływania krajów sąsiednich, jak Czech, Spisza, Węgier, Śląska i Państwa Zakonnego na północy.

Materiał plastyczny omówiono w rodziale IV, charakteryzując jego stan zachowania i przyczyny zniszczenia, jak i pierwotne przeznaczenie. Jeszcze w początku w. XVII wyposażenie świątyń w dzieła plastyki średniowiecznej było znacznie bogatsze, niż dziś. Użyty materiał i technika wykonania odpowiadają na ogół materiałom i technice znanym z plastyki zachodniej. Temat wskazuje, że zachowane dzieła przeznaczone były niemal wyłącznie do użytku kościelnego. Większość figur przedstawia Marię z Dzieciątkiem, na drugim miejscu występują grupy Chrystusa Ukrzyżowanego, Opłakiwanie, reszta to figury różnych świętych. Nie ma tematów skomplikowanych ikonograficznie, a popularność pewnych tematów, zwłaszcza Marii, odpowiada popularności tych tematów w literaturze. Pod względem charakterystyki stylowej zachowany materiał przedstawia obraz dosyć złożony, odpowiadający mniej więcej charakterowi rzeźby środkowoeuropejskiej tego okresu. Nie znaczy to jednak, aby plastyka małopolska była wyłącznie zależną od plastyki obcej. Przechodzi ona wprawdzie te same fazy rozwoju stylowego, ale wewnętrznie dają się w niej wyróżnić oprócz luźnej grupy najwcześniejszej dwa typy miejscowe, krakowski i spisko-sądecki, obejmujące większość omawianych dzieł, a poza tym odrębny typ rzeźb niewątpliwie importowanych na teren Małopolski. Obok początkowego czesko-węgierskiego najliczniejszym jest import śląsko-pomorski. Rozmieszczenie poszczególnych typów zmienia się z rozwojem stylowym. Dzieła owej luźnej grupy najstarszej rozrzucone są w obrębie południowo-zachodniej Małopolski, ale ich pochodzenie nie jest ustalone. Natomiast pierwsza grupa typu krakowskiego związana jest wyraźnie z samym Krakowem, podczas gdy następne, późniejsze grupy tego typu rozrzucone są w coraz dalszym promieniu od Krakowa. Bardziej jednolitym topograficznie jest typ drugi, spisko-sądecki, prawie że nie wykraczający poza dorzecze Popradu i górnego Dunajca. Obie grupy tego typu skupione są na tym terenie i zaledwie w drugim okresie pewne należące tu okazy występują poza tym ściśle określonym terenem. Dzieła importu śląsko-pomorskiego, więc typu trzeciego, rozrzucone są po całym obszarze Małopolski bez wyraźnych skupień; znajdują się zarówno na wschodnich granicach zasięgu tej rzeźby, jak i na terenach północnych, np. w Lubelskiem. Spośród grup stylistycznych, na które podzielić można poszczególne typy, najmniej jednolitą jest grupa, w której występują zarówno wpływy francuskie i dolnosaskie, jak węgierskie i czeskie. Pierwsze swoiste cechy dadzą się zaobserwować w grupie pierwszej typu krakowskiego. Są to: posągowość i obrzędowość pozy rzeźby oraz jej dwuwymiarowy styl. Cechy te przewijają się przez wszystkie cztery okresy rozwoju typu krakowskiego, od stylu monumentalnego do malarsko-miękkiego. W obrębie tych okresów dają się zaobserwować cechy indywidulane, świadczące o różnych mistrzach i pracowniach. I w obrębie typu krakowskiego widoczne są wpływy obce, początkowo Szwabii i Nadrenii, później Czech i Śląska. Bardziej zdecydowane są cechy indywidualne typu spisko-sądeckiego. Typ ten wyróżnia się trójwymiarowym rozwinięciem rzeźb, odrębną charakterystyką człowieka, bardziej malarskim, swobodnym rozwinięciem całości. Szczególnie żywe są tu tradycje sztuki francuskiej i nadreńskiej. Rzeźby typu śląsko-pomorskiego to w większej części repliki lub interpretacje rzeźb znajdujących się na terenie Śląska lub Pomorza, począwszy od Madonn na lwie po Piękne Madonny. W drugiej grupie tego typu występują rzeźby powstałe prawdopodobnie na miejscu, w okolicach Sącza, pod bezpośrednim wpływem importu śląskiego.

W końcowym omówieniu streszczono główne cechy średniowiecznej plastyki małopolskiej. Zważywszy, że służyła ona prawie wyłącznie celom dewocyjnym, nie ma w niej cech nowatorskich ani skomplikowanych problemów formalnych. Obcym jej jest dramatyzm przedstawienia, znamionuje ją za to spokojny

liryzm odczuwania i przeżycia. W plastyce środkowoeuropejskiej tego czasu zajmuje jednak rzeźba małopolska, wzięta jako całość, stanowisko odrębne.

W zakończeniu pracy zamieszczono katalog rozumowany, omawiający szczegółowo 112 pozycji (figur i grup rzeźbiarskich) małopolskiej plastyki do połowy w. XV.

W dyskusji doc. dr Jerzy Szablowski, podkreślając bardzo poważne wyniki dra Dutkiewicza i podnosząc nowość (przynajmniej w badaniach nad polską plastyką średniowieczną) zastosowanej przez niego metody, uważa, że drogom handlowym, które referent wysunął w swych rozważaniach na miejsce czołowe, nie można przypisywać znów tak wielkiej roli. Dla jakości wpływów i związków artystycznych mają one niewątpliwie niemałe znaczenie, choć obok nich co najmniej równorzędną rolę odgrywają inne czynniki (m. i. związki polityczne, bliskie sąsiedztwo, stosunki osobiste fundatorów). Drogi handlowe nie wpływają w każdym razie na zagęszczenie zabytków w terenie, w danym wypadku zabytków rzeźby średniowiecznej. Nie wszystkie kościoły leżały przecież przy drogach handlowych, a żaden nie mógł się obejść bez ołtarzy rzeźbionych lub malowanych. Podkreślona przez dra Dutkiewicza trafnie liryczność małopolskiej rzeźby gotyckiej i dążenia snycerzy do płaszczyznowo-dekoracyjnego traktowania jej form to jedne z cech charakterystycznych — jak się zdaje — całej naszej sztuki; nowsze prace polskich historyków sztuki zauważyły je niejednokrotnie także w innych gałęziach sztuki polskiej.

Czł. Adam Bochnak, podkreślając doniosłość wyników badań dra Dutkiewicza, będących już ostatnim niemal ogniwem w opracowaniu rzeźby gotyckiej na terenie środkowej Europy, wyraża życzenie, by praca ta mogła się jak najrychlej ukazać w druku.

71. Św. Teodor, szkic Józefa Mehoffera do witraża w kościele Mariackim w Krakowie.

Posiedzenie z dnia 27 listopada 1947

Ks. doc. dr Tadeusz Kruszyński przedstawił komunikat pt. *Szkicownik Józefa Mehoffera i jego pierwsze witrażyki w kościele Mariackim w Krakowie.*

Wiemy z listów tak Wyspiańskiego jak i Mehoffera z czasów ich wspólnego pobytu na studiach w Paryżu w r. 1891 [1], że witrażyki w prezbiterium kościoła Mariackiego od strony kościoła św. Barbary są dziełem Wyspiańskiego. Wynika z tego, że istniejące po przeciwnej stronie, tj. od strony zakrystji, są dziełem kogoś innego. Mógł tu być wzięty pod uwagę tylko Mehoffer, na co wskazuje tak styl, jak i to, że niebawem obydwom młodym artystom oddano do wykonania kartony do wielkiego witraża za chórem muzycznym, które ukończyli wkrótce w Paryżu. Jeden z wielu pozostałych po Mehofferze szkicowników, będących w posiadaniu wdowy po nim Jadwigi z Janakowskich, dowodzi, że rzeczywiście witrażyki po stronie zakrystii są jego dziełem. Szkicownik ten na pierwszej stronie ma napis »Krosno« i datę 18 lipca 1890. Są w nim rysunki z Rynku tego miasta, »kościółek św. Wojciecha za miastem otoczony dębami«, wiele główek i całych postaci, a dalej już widok skarbca katedry wawelskiej z wieżami Zygmuntowską i Sobieskiego, inne widoczki z Krakowa, dwa widoki rusztowań w kościele Mariackim w czasie jego restaurowania i, co najważniejsze, liczne rysunki do witrażyków, o które nam tu chodzi. Mianowicie trzykrotnie wyrysowane i oznaczone wymiary okien: »w prezbiterium« z podaniem w centymetrach: »w świetle«, a nawet z wymiarami i zaznaczeniem, że w jednym ma być herb Tarnawa, a dalej św. Teodor, Zwiastowanie i św. Franciszek. Św. Teodora oglądamy dwa razy w zbroi rzymskiej, z pochodnią w ręce, w głębi ze

[1] Zob. s. 262—267 niniejszego tomu.

świątynią pogańską, którą podpalił (fig. 71), a po raz trzeci w zbroi jaką mają Salomonowie na płytach grobowych w tymże kościele. Na witrażyku wykonanym (fig. 69) występuje on w rzymskiej zbroi. Św. Franciszek Ksawery narysowany jest tylko raz (fig. 72), tak jak na witrażyku (fig. 70), klęczący w albie i ornacie, z kielichem i Hostją w rękach, ujęty w renesansowy kartusz, odpowiedni do czasu w jakim żył, z monogramem S. I. fundatora. Zwiastowanie (fig. 73) powtórzone dwukrotnie, a nadto w mniejszych rozmiarach po raz trzeci, po bokach ze śś. Teodorem i Franciszkiem Ksawerym na tle gomółek. Św. Franciszek jest tutaj otoczony, tak jak Teodor, gotycką obwódką, a Teodor zwrócony ku środ-

72.. Św. Franciszek Ksawery, szkic Józefa Mehoffera do witraża w kościele Mariackim w Krakowie.

73. Zwiastowanie N. P. Marii, szkic Józefa Mehoffera do witraża w kościele Mariackim w Krakowie.

kowi, czyli ku Zwiastowaniu. Ponieważ artysta dał ostatecznie Ksaweremu w otoku renesansowy kartusz, a Teodora odwrócił w przeciwną stronę, więc witrażyk ze Zwiastowaniem podniesiono znacznie w górę.

Rysunki do witrażyków z herbami powtarzał nasz artysta wielokrotnie, zmieniając głównie ich gotyckie otoki, raz biorąc je jakby z miniatur, to znów z rzeźby czy z architektury, zawsze nader pomysłowo. Tak Tarnawa Tadeusza Stryjeńskiego powtórzona jest dwukrotnie, Łada Józefa Grodzickiego aż sześciokrotnie, a nie wykonane w szkle dwa herby obok siebie, Leliwa i Łabędź, pięciokrotnie.

W nawie głównej znajduje się tylko jeden witrażyk, po stronie południowej na tak znacznej wysokości, że z dołu jest prawie niewidoczny. Jest tam herb Osoria, czyli krzyż wetknięty w koło. Artysta znacznie ten krzyż powiększył, a po bokach dodał dwóch klęczących aniołów. Herb to ks. Juliana Bukowskiego, prepozyta kościoła św. Anny, który, ofiarowawszy 30 tysięcy reńskich, umożliwił zaczęcie polichromii kościoła Mariackiego. Aż w ośmiu rysunkach rozwiązał Mehoffer możliwości ujęcia tego herbu łącznie z głoskami J. B. to na tle wnętrza apsydy kościoła Mariackiego, to znów z jego widokiem zewnętrznym, z klęczącą postacią ks. Bukowskiego czy bez niej, ale do witrażyka podał później inny karton. Rysunki te są też dlatego cenne, że jest przy nich data: »listopad 1890«. Klęcząca postać ks. Bukowskiego znalazła

się niebawem na jednym z prostokątów owego wielkiego witraża o 36 polach za chórem muzycznym, z dłuższym podpisem, dziś w części tylko czytelnym.

Szkicownik ten jest niezmiernie cenny także i z tego względu, że ukazuje nam, na czym się Mehoffer wzorował w swych pierwszych mariackich witrażykach. Oto na 27 stronach są tu rysunki, przeważnie kolorowane, a częściowo tylko z oznaczeniem kolorów, z witraży średniowiecznych z tego kościoła, ze scenami biblijnymi, architekturą i ornamentyką, wykonywane, jak dowodzą podpisy, od 3 do 13 grudnia 1890, więc równocześnie z rysunkami do witrażyków własnych. Nasz artysta zgłębiał sztukę witrażowniczą i uczył się, ale ani u niego, ani u Wyspiańskiego nie można mówić o naśladownictwie, lecz tylko o pewnych wpływach średniowiecza w fakturze, których się obydwaj wyzbyli już niebawem w witrażach dla katedry lwowskiej.

Doc. dr Tadeusz Dobrowolski przedstawił pracę pt. *Ze studiów nad portretem polskim w epoce sarmatyzmu. Próba analizy stylu, historia i tło społeczne malarstwa.*

Praca składa się z sześciu rozdziałów pt.: I. Uzasadnienie badań, II. Przedmiot badania, III. Analiza stylu, IV. Portret polski w czasie, V. Społeczne podłoże malarstwa, VI. Wnioski ogólne. Rozdział trzeci, traktujący o stylu, uwzględnia: 1. Zagadnienie całości, 2. Wybitniejsze dzieła portretowe (a mianowicie: A. Portrety typu polskiego, B. Portrety typu obcego, C. Portrety kobiece), 3. Wyniki opisu portretów w odniesieniu do przedmiotów i formy (omawia więc A. Przedmioty, B. Jakości formalne portretów, tj. a) kompozycję, b) formę przestrzenną, c) walor i światłocień, d) plamę barwną, e) kontur zewnętrzny i wewnętrzny, f) malarskość, g) płaszczyznę i linię, h) koloryt), 4. Zagadnienie wartości. Rozdział czwarty traktuje o społecznym podłożu malarstwa i dzieli się na podrozdziały: A. Twórcy, B. Odbiorcy, C. Gra interesów, D. Malarstwo jako funkcja rzeczywistości społecznej i kultury ogólnej.

Punktem wyjścia dla badań autora była wystawa portretu z kolekcji Sanguszków w Gumniskach, obecnie w Muzeum Ziemi Tarnowskiej, urządzona w r. 1947 naprzód w Tarnowie, potem w Krakowie, która obejmowała 61 eksponatów głównie z w. XVIII (w tym z pierwszej połowy stulecia 27 portretów, z drugiej 20). Kolekcję tę traktował autor jako *pars pro toto*, ponieważ zawiera ona na ogół zasadnicze typy portretu polskiego, znane z inych kolekcji, zarówno publicznych, jak prywatnych. W miarę potrzeby tę grupę wszechstronnie zbadanych obrazów uzupełniał autor innymi, na skutek czego dokonane w ciągu pracy obserwacje odnoszą się nie tylko do kolekcji z Gumnisk, lecz w ogóle do polskiego malarstwa portretowego.

Po dokonaniu drobiazgowej analizy w rozdziale II ustala autor cechy polskiego malarstwa portretowego, zarówno w odniesieniu do treści przedstawieniowych, jak formy. Portret ten w dążeniu do ścisłego, wiernego przedstawienia modeli był w zasadzie »realistycznym«. Jego realizm cechowała sztywna konsekwencja. W przeciwieństwie do portretu obcego, który idealizuje często modela zgodnie z panegirycznymi tendencjami baroku, portret polski rezygnuje niemal zupełnie z idealizacji i nierzadko podkreśla nawet cechy ujemne i »dysplastyczne« modela, co w przypadkach skrajnych prowadzi do efektu karykatury i groteski. Tendencję idealizującą zastępuje portret polski co najwyżej statyczną, reprezentacyjną, w pewnych przypadkach prawie hieratyczną pozą modela. Traktowanie twarzy zmierza jednak zawsze do portretowo-realistycznego ujęcia. Ścisłość obserwacji modela pozwala na rozpoznanie w portretach typów antropologicznych, osobliwie armenoidalnego, widocznie popularnego na kresach południowo-wschodnich, skąd pochodzi większość zbadanych wizerunków szlacheckich. Realizm i drastyczna prawda cechują też portret kobiecy w przeciwieństwie do norm malarstwa obcego. Realizm przedstawienia nie ma jednak nic wspólnego z psychologizmem i ogranicza się do morfologicznej strony postaci. Ścisłość portretowa odnosi się też do »realiów«, tj. do elementów stroju. Akcesoria tła, jeśli nie stanowi ono tylko czarnej lub ciemnej płaszczyzny, posiadają natomiast charakter konwencjonalny.

Co do budowy portretów z 1. połowy w. XVIII, to przeważa w nich postać przedstawiona do bioder, z gołą głową i w trzech czwartych. Tradycyjne co najmniej od końca w. XVI ujęcia w całej postaci trafiają się rzadziej. Pod względem przestrzennym ujawniają obrazy znaczne ograniczenia i bliskie są one płaszczyznowości, mimo że nie brak w nich plastycznego modelunku. W związku z modelunkiem wchodzi w grę znaczna rozpiętość efektów światłocieniowych, a także walorowych. Zdarza się przy tym, że cień zanika niemal w zupełności na rzecz jakości rysunkowych. Na czoło wartości formalnych wysuwa się jednak nie linia, nie światłocień, lecz duża plama barwna, rzadko zróżnicowana na tony pośrednie. Plama ta mieści się w ogólnym systemie kolorystycznym obrazu, opartym na gamie wprawdzie żywej, czasami nieco surowej, lecz nigdy jaskrawej. Z zestawionej przez autora statystyki kolorów warunkujących badaną

grupę portretów wynika, że na 56 zbadanych pod tym względem obrazów czerwień pojawia się w 40 wypadkach, błękit w 32. Dużą rolę gra również czerń, powtarzająca się w tłach obrazowych, ale decydująca niekiedy także o całej gamie obrazu. Barwy żółta i zielona trafiają się bardzo rzadko. Przeważają wreszcie ujęcia polifoniczne nad monochromicznymi.

Ekspresja portretu polskiego zdaje się wynikać z jego antynomij: z na poły dekoracyjnej formy i realistycznego stosunku do modela. Portret ten wydaje się zjawiskiem granicznym, oscylującym między malarskością a ornamentem, między realizmem a abstrakcją, między żywą prawdą a sztywną, lalkowatą nieraz konstrukcją postaci. Jest on też owocem starcia się cudzoziemszczyzny z sarmatyzmem, rozumianym jako przywiązanie do swojskości. Ta swojskość to dziedzictwo sztuki cechowej i peryferycznej, jakby półludowej, uzasadnionej kulturalnym zacofaniem Polski w czasach saskich, — to skłonność do uproszczeń, powodowana m. i. pewnym stadium cywilizacyjnym twórców i odbiorców oraz brakiem głębszego wykształcenia malarzy, — to skłonność do form raczej płaskich, do ornamentu i naiwnej ozdobności, a także kult szczegółu i czystego, nieco surowego koloru. Hierarchia barw tego portretu (czerwień, błękit) pokrywa się z tendencjami malarstwa ludowego.

Portret ten wykazuje brak wszechstronniejszego zróżnicowania powierzchni malarskiej, a raczej skłonność do »transparentowych«, jak gdyby »plakatowych«, nieco rubasznych i powierzchownych efektów, zgodnych z duchem kultury sarmatyzmu. Znajduje w nim swój wyraz zarówno ziemiańska jak i rycerska strona tej kultury, np. w przedstawionych typach portretowych i realiach. Z formalizmem, pompą i panegiryzmem polskiego baroku łączył się także moment rubasznego realizmu, który swój specjalny wydźwięk znajduje w opisanym portrecie.

Malarstwo to posiadało często charakter rzemieślniczy i seryjny, zwłaszcza kiedy (zastępując dzisiejszą fotografię) produkowało kopie kopii z przeznaczeniem dla szerokich sfer odbiorców. Dotyczyło to przede wszystkim wizerunków królewskich, np. Jana III. Sztuki tej nie można więc mierzyć kryteriami malarstwa Zachodu, chociaż malarstwu temu nieraz ulega, lecz trzeba ją interpretować jako sztukę etniczną, uzasadnioną miejscowymi warunkami społecznymi i kulturalnymi.

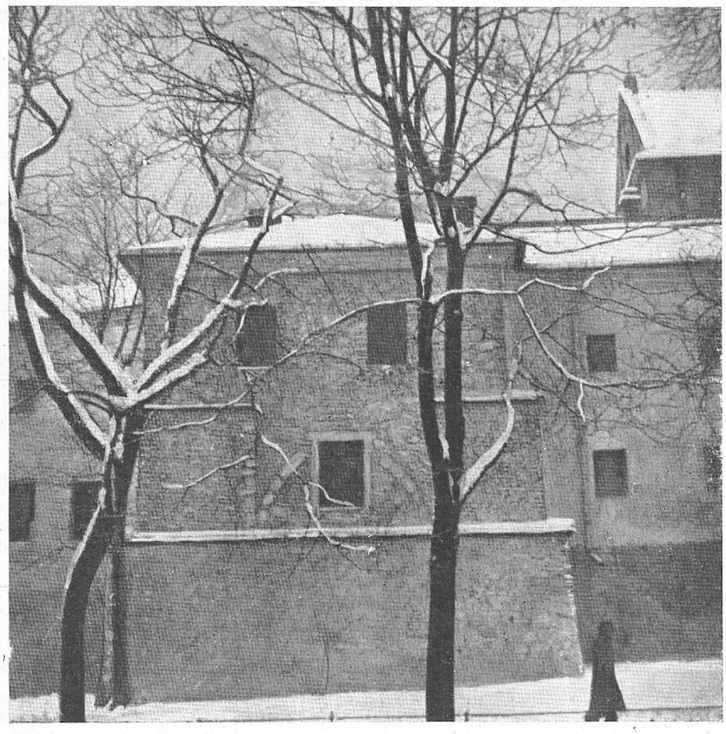
Po omówieniu formalnej strony portretów głównie w. XVIII umieszcza je autor w czasie historycznym, żeby zbadać ich łączność z epokami poprzednimi i późniejszymi. Śledzi więc ewolucję portretu poczynając od czasów Zygmunta I (w których portret ten się pojawia jako wyraz humanistycznej samowiedzy), a kończąc na pierwszych dziesięcioleciach w. XIX. Z obserwacji tych wynika, że portret polski kształtuje się nie tyle pod wpływem sztuki włoskiej, ile północnej, która stanowi pewnego rodzaju wykrzyżowanie się renesansu włoskiego z północną kaligrafią gotycką (Clouetowie, Holbein Młodszy, szkoła Cranachów). Pedantyczna dekoracyjność i złotnicza drobiazgowość tej sztuki uwidacznia się również w portrecie polskim np. okresu Zygmunta Augusta, ale także i później. Z końcem w. XVI, w czasach Stefana Batorego, ustala się typ dużego portretu w całej postaci (klasycznym jest portret króla malowany przez Marcina Kobera), na tle konwencjonalnym, zazwyczaj z motywem kotary i stolika z atrybutami przedstawionej osoby. Ewolucja formy postępuje np. pod wpływem malarstwa holenderskiego, interpretowanego jednak swoiście w kierunku pewnego zatarcia drobiazgowej kaligrafii na rzecz dużych, jednostajnych plam barwnych, układanych polifonicznie całości z przewagą karmazynowej czerwieni, albo w biało-czarne zespoły monochromiczne, szczególnie w portretach matron. Ten typ portretu utrzymuje się bez przerwy w ciągu trzech stuleci, ulegając nieznacznym stosunkowo zmianom. Portret »do bioder« stanowi tylko redukcję portretu w całej postaci.

Równocześnie omawia autor trwanie przeżytków gotyckich w malarstwie w. XVI i XVII, co nie pozostaje bez wpływu także na portret. Portret ten, jako jeden z rodzajów malarstwa lokalnego, istnieje także w czasach Stanisława Augusta, pomimo przyjazdu do Polski sporej liczby malarzy obcych, sprowadzonych przez króla, bo kontynuatorami portretu miejscowego stają się np. zarówno Aleksandrowicz jak Faworski. Trwa to malarstwo jeszcze w w. XIX, np. w osobie Michała Stachowicza w Krakowie. Ośrodek tego malarstwa przesuwa się z czasem w kierunku Lwowa, Rusi Czerwonej i w ogóle ziem kresowych w związku z powstającymi tam w w. XVI i XVII latyfundiami magnackimi i osobliwymi formami kultury, jaka kształtuje się w kręgu oddziaływań magnackich rezydencji z ich suwerennymi pretensjami i niemal monarszym ceremoniałem.

Malarstwo to wyjaśniają w pełni ówczesne stosunki społeczne, które urabiają zarówno charakter twórców, jak odbiorców tej sztuki. Autor omawia więc szeroko sytuację społeczną artysty epoki sarmatyzmu, liczebność, znaczenie i polskość środowisk artystycznych, szczególnie krakowskiego (w w. XVII na 240 malarzy krakowskich przypada około 200 Polaków a 40 obcych), z kolei organizację i życie cechów w w. XVI, XVII i XVIII, przynależność stanową malarzy i ich narodowość, próby przezwyciężenia czy unik-

nięcia rygorów cechowych, emancypację artystów i zagadnienie serwitoratu królewskiego (opieki królewskiej nad artystą). W miarę możności próbuje też wyjaśnić różne sprawy techniczno-malarskie, np. w oparciu o traktat J. K. Haura *O malarskich kunsztach...* (1693); wykrywa, że nawet portrety malowano niekiedy z pamięci, co jednak nie uwalniało malarzy od obowiązku uchwycenia podobieństwa. Stara się też wyjaśnić sytuację ekonomiczną malarzy, przy czym ustala, że honoraria za pracę malarską były niskie, w szczególności najniższe chyba (od 10 do 30 zł) za portret, najwyższe zaś (około 200 zł) za obrazy ołtarzowe.

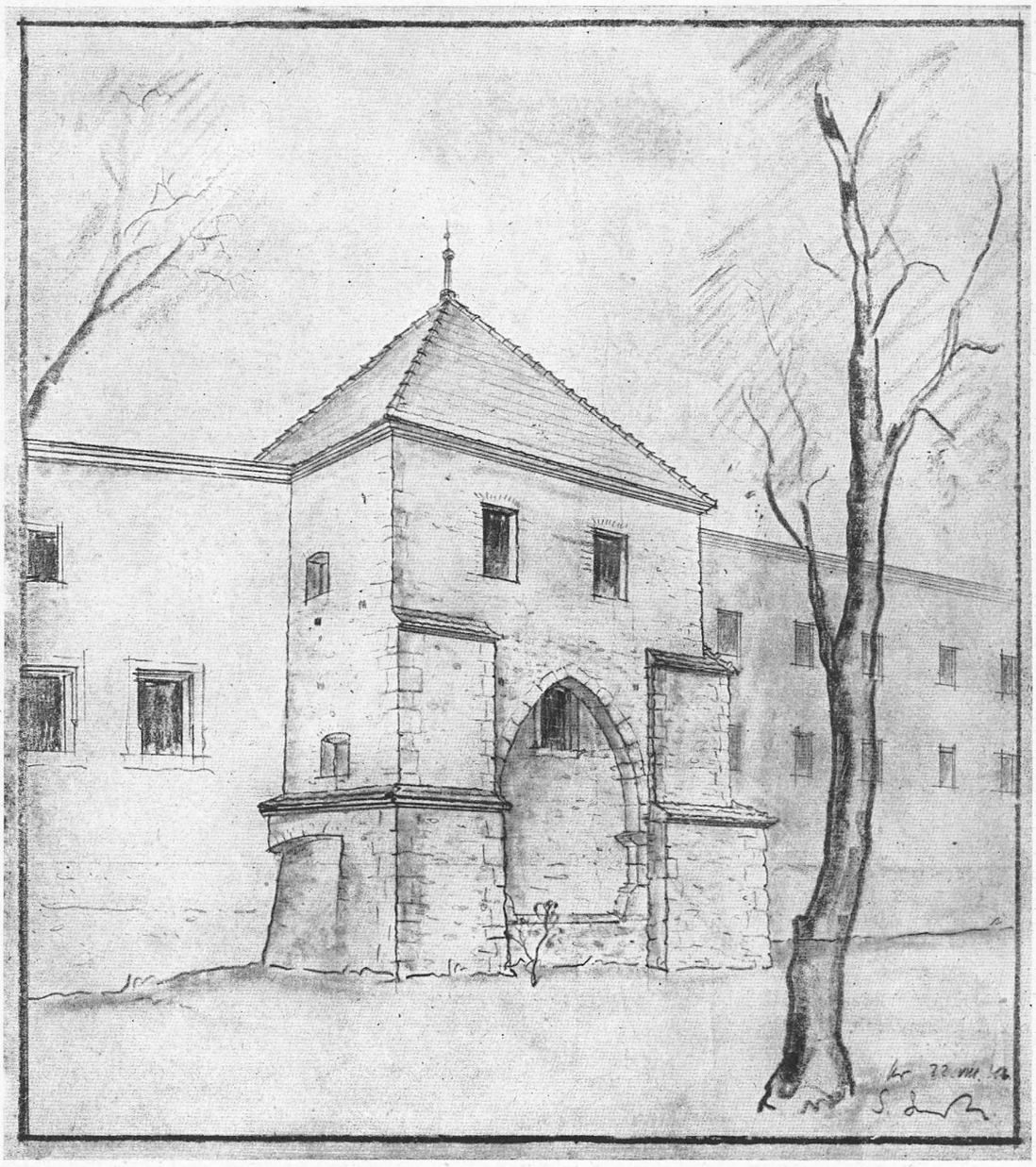
Z równą skrupulatnością analizuje autor grupy odbiorców i wykrywa cały szereg właściwych im cech, znajdujących oddźwięk w sztuce, jak predylekcję dworu królewskiego do artystów obcych, ale i pewne zainteresowanie się malarstwem miejscowym, zwyczaj utrzymywania malarzy nadwornych, niski poziom ogólnej kultury plastycznej, ale także istnienie galeryj obrazów nie tylko magnackich, lecz i mieszczańskich. Podkreśla rolę Kościoła w organizowaniu sztuki zwłaszcza w okresie po soborze trydenckim, jego jednostronność i nadmierne zelanctwo religijne, zmierzające w ogóle do potępienia sztuki świeckiej. Zwraca też uwagę na indyferentyzm estetyczny odbiorców, którzy w portrecie szukali wyłącznie podobieństwa, jak wynika z wypowiedzi współczesnych, a także na cechujące ich skąpstwo w stosunku do artystów oraz dysproporcje między wydatkami na cele reprezentacyjne, na splendory stroju itp., a wydatkami na sztukę. Ta okoliczność łącznie z nikłym wyrobieniem artystycznym sfer posiadających sprawiła m. i., że w rezydencjach magnackich wyjątkowo tylko trafiały się dzieła wybitniejszych mistrzów obcych. Poprzez wciąganie w orbitę badań coraz większej ilości faktów z różnych dziedzin, bo z dziedziny kultury społecznej, towarzyskiej, gospodarczej, religijnej, naukowej, artystycznej, literackiej itd., coraz dokładniej precyzuje autor współzależność sztuki od życia i wyjaśnia fenomen portretu polskiego jako funkcję ogólnych stosunków społecznych.



74. Kraków, Brama Na Gródku, stan z r. 1939.
Fot. Stanisław Filipkiewicz, Kraków.

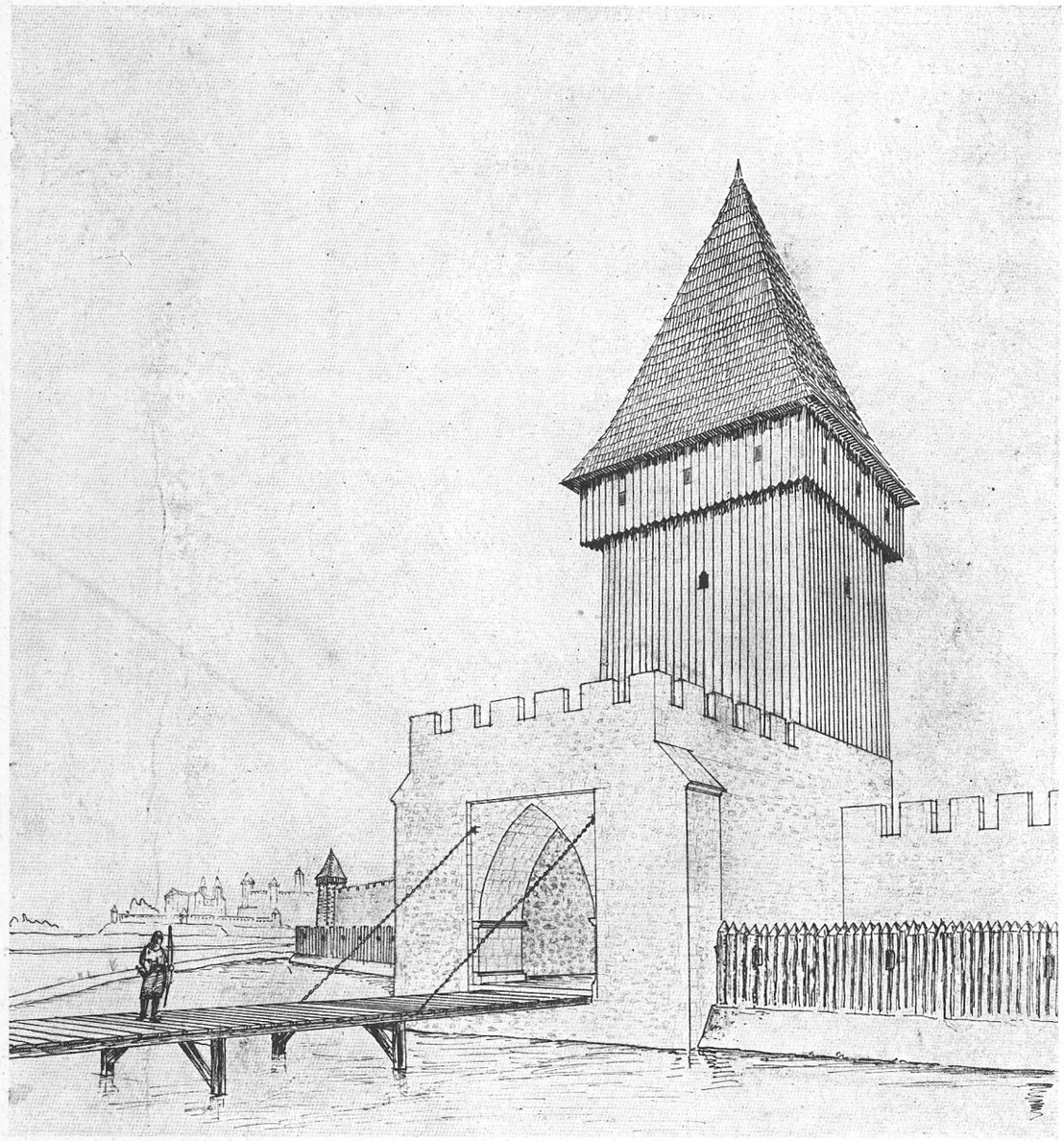
W dyskusji czł. Wojsław Molè, podkreślając wartość rozprawy doc. Dobrowolskiego, wychodzącej daleko poza historycznoartystyczne opracowanie portertu polskiego, podnosi sprawę elementów swoistych w sztuce danego narodu, w tym wypadku polskiego, i wyraża pogląd, iż elementy te są wynikiem ogólnego podłoża bytu narodu, jego losów uwarunkowanych m. i. czynnikami geograficznymi, jego zwyczajów wynikających z jego historii itp.

Czł. Tadeusz Mańkowski, podnosząc pionierski charakter wzorowej pod metodycznym względem pracy doc. Dobrowolskiego, zaznacza, że choć oparta jest ona na materiale zabytkowym stosunkowo szczupłym, to jednak, dzięki umiejętnemu wyborowi tego materiału i uwzględnieniu bardzo szerokiego tła ogólnego, ma ona znaczenie doniosłe. Wnioski autora dadzą się poprzeć i innym materiałem zabytkowym. Tak np. portrety w Bibliotece Baworowskich we Lwowie, w liczbie 30—40, prowadzą do analogicznych uogólnień. Synteza doc. Dobrowolskiego jest niewątpliwie trafna. Do podobnej syntezy doprowadzić by musiało i zbadanie portretów w Muzeum Historycznym im. Jana III we Lwowie. Przechodząc do szczegó-



75. Kraków, Brama Na Gródku, stan po robotach z r. 1946. *Rys. Stefan Świszczowski.*

łów podaje w wątpliwość, czy i kobiety istotnie były malarkami, czy też nie idzie raczej o wdowy po malarzach, które odziedziczywszy warsztaty prowadziły je dalej, posługując się czeladnikami. Analogiczne badania co do cen dzieł sztuki, jak doc. Dobrowolski odnośnie do portretów, przeprowadził czł. Mańkowski w swoim czasie odnośnie do kobierców i doszedł do przekonania, że w przeciwieństwie do portretów i w ogóle obrazów były one bardzo drogie. Wpływy obce, w szczególności północne, na polskie malarstwo portretowe są faktem udowodnionym, warto by jednak zbadać czy nie bywało i odwrotnie, czy portret polski nie oddziaływał niekiedy na tego rodzaju dzieła obcych malarzy pracujących u nas. Do takiego

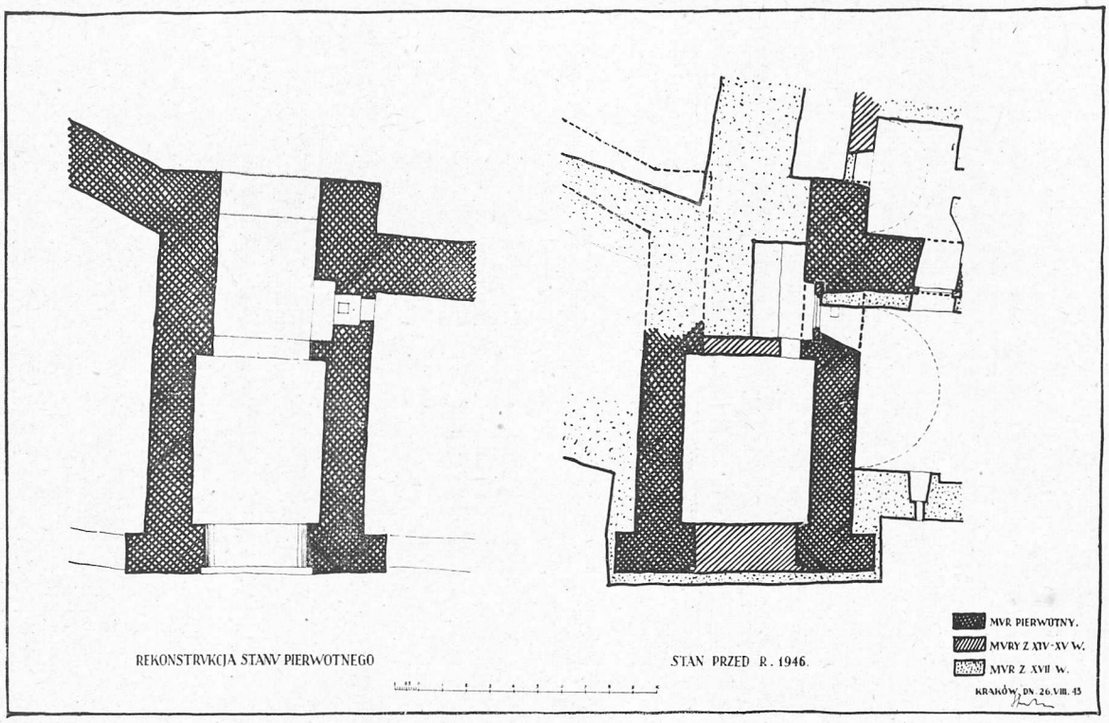


76. Kraków, Brama Na Gródku, stan z czasu około r. 1300.
Rekonstrukcja Stefana Świszczowskiego.

wniosku upoważniałby portret Stanisława Tenczyńskiego z galerii Potockich w Krzeszowicach, znajdujący się obecnie w zamku na Wawelu. Malarz flamandzki (bo nie Dollabela, z którym to dzieło próbowano wiązać), dostosował się w tym wypadku do smaku polskiego. Ostatni rozdział pracy doc. Dobrowolskiego ma zabarwienie pesymistyczne: portret polski nie dorównywał zachodnioeuropejskiemu. Ale inaczej rzecz się przedstawia, gdy nasze malarstwo portretowe zestawimy z wschodnioeuropejskim, np. rumuńskim lub nawet rosyjskim. Portret rosyjski w. XVII rozwijał się pod wyraźnym wpływem polskim, a przykładem portrety zachowane w Muzeum Historycznym w Moskwie. Znaczenie polskiego malarstwa por-

tretowego, niezależnie od jego wartości jako wyrazu polskiego smaku, rośnie, gdy na nie spojrzymy od wschodu.

Doc. dr Jerzy Szablowski, nawiązując do uwag czł. Mańkowskiego o kobietach-malarkach, broni stanowiska zajętego przez doc. Dobrowolskiego. Na poparcie słuszności tezy, że i kobiety u nas chwytały niekiedy za pędzel, przytacza fakt, że jeden z obrazów u św. Józefa w Krakowie namalowała córka malarza Wilema. Podkreślona przez doc. Dobrowolskiego płaszczyznowość polskiego portretu zdaje się być narodową cechą polską na całej linii. Płaszczyznowe są nasze obrazy średniowieczne, płaszczyznową ar-



77. Kraków, Brama Na Gródku, rzut poziomy. Skala 1 : 300.
Zdjęcie Stefana Świszczowskiego.

chitektura polska epoki renesansu, płaszczyznowość również cechuje nasze gobelinnictwo, hafciarstwo i kobiernictwo epoki baroku.

Dr Józef Dutkiewicz podaje bliższe szczegóły o zbiorze Sanguszków z Gumnisk. Portrety w liczbie około 150 zostały przez niego w r. 1944 wydobyte ze strychu. Na wystawie tarnowskiej i krakowskiej była tylko ich część — okazy najbardziej typowe, najbardziej wymowne. Na kwestię mecenatu mogłyby rzucić światło i stare druki, które po reformie rolnej dostały się do Muzeum Ziemi Tarnowskiej. Są między nimi traktaty z w. XVI dotyczące malarstwa i architektury. Tego rodzaju książki mogły urabiać smak artystyczny polskiego ziemiaństwa i wpływać pośrednio na formę obrazów przez jego przedstawicieli zamawianych.

Doc. dr Tadeusz Dobrowolski zaznacza, że pracę swoją przedstawił w silnym skrócie, w związku z czym pominąć musiał szereg kwestii poruszonych w dyskusji, które zostały uwzględnione w tekście pełnym. I tak, pisząc o cenach portretów zestawił je z cenami innych dzieł sztuki, przy czym zestawienie wypadło na niekorzyść portretów, Uwzględnia też wpływ środowiska polskiego na malarzy obcych pracujących w Polsce, a także wpływy polskie na Rosję, — te ostatnie jednak tylko ogólnie, z powodu braku materiału w Krakowie. Podtrzymuje, tezę że istotnie kobiety osobiście malowały, jakkolwiek rzadko, Oddziaływanie Wschodu na Polskę uważa za dość nikłe. Zbieżności istnieją, ale wynikają z prymitywizmu, prowincjonalizmu.

Posiedzenie z dnia 11 grudnia 1947

Inż. arch. Stefan Świszczowski przedstawił pracę pt. *Brama Na Gródku i reszty murów miejskich pomiędzy Gródkiem a Wawelem.*

Przy pomiarach dokonywanych w maju 1939 postawiłem hipotezę, że ryzalit klasztoru Na Gródku, występujący około 4·50 m ku Plantom, stanowił dawniej bramę miejską, stojącą w przedłużeniu linii A-B Rynku Głównego i stanowiącą pierwotne zakończenie ulicy Mikołajskiej, która biegła ongiś prostą linią. Z łuku bramy widać było w r. 1939 tylko kilka kamieni, dolną zaś część ryzalitu zakrywała przymurówka, niewątpliwie barokowa (fig. 74). W r. 1946 została wspomniana przymurówka wyburzona, a spod niej ukazały się zasłonięte przez kilkaset lat ciosy piaskowca średniowiecznego obramienia (fig. 75), złożonego z przyokrąglonej podstawy, bazy, pilastra wysokości zaledwie 75 cm, impostu o profilu podobnym jak baza, z łuku o wysokości około 3 m. Rozpiętość łuku wynosi 4·06 m, cała zaś wysokość około 4·50 m. Profile występują tylko ku wnętrzu bramy, strona zaś zewnętrzna jest płaska. Materiałem obramienia jest piaskowiec z okolic na południe od Krakowa, podczas gdy resztę murów zbudowano z brukowca wapiennego. Dzisiejsze szkarpy stanowią część płytkiej wnęki, w którą się chował most zwodzony. Po obu stronach łuku, tuż przy lizenach, znalazły się otwory, przez które niegdyś biegły łańcuchy służące do podciągania i opuszczania mostu (fig. 76). W piwnicach klasztoru odkryto fundamenty całej północnej ściany bramy, świadczące, że składała się ona z dwu części, mianowicie z właściwej bramy o murach grubości 2·70 m i z tzw. szyi o murach grubości 1·80 m. Mury wykonane są z dzikiego kamienia o warstwach wyrównywanych pierwotnie co jeden łokieć. Zbadanie południowej ściany okazało się niemożliwe, gdyż wymagałoby wyburzenia fundamentów kilku murów (fig. 77).

Wymiary Bramy Na Gródku są zbliżone do wymiarów Bramy Floriańskiej. Również analogię wykazuje rzut poziomy. Obie bramy zbudowane są nie na kwadracie, ale na prostokącie, w którego dłuższych bokach są otwory. Materiałem obramienia i narożników Bramy Floriańskiej jest tenże sam piaskowiec, co Na Gródku, w przeciwieństwie do górnej części wieży, której narożniki wykonano z wapienia. Prawdopodobnie wreszcie Floriańska posiadała również profilowane bazy i imposty, ponieważ u podstawy łuku znajdują się niskie ciosy o tych samych wymiarach, co Na Gródku.

Typ bramy, składającej się z szyi zbliżonej rzutem do kwadratu, zamykanej zwodzonym mostem, i z baszty zamykanej broną, był u nas często stosowany. W ten sposób założono inne bramy w Krakowie, Bramę Krakowską w Szydłowie i Lublinie i Bramę Opatowską w Sandomierzu. Ten typ był również pospolity we Francji, a trafia się także w Niemczech.

Brama Na Gródku, a zapewne także dalsza część Floriańskiej, mogła powstać najwcześniej w r. 1285, gdy Leszek Czarny zezwolił na budowę pierwszych obwarowań, bądź też za Wacława Czeskiego. Wznoszenie tak wielkiej budowy, jak mury miejskie, musiało się przeciągnąć na wiele lat. W każdym razie nasza brama została zamurowana już za czasów Łokietka, gdyż zbudował on w r. 1312 obok Bramę Mikołajską, a utrzymanie obu bram bezpośrednio przy sobie byłoby niemożliwe. W żadnej budowli z epoki Łokietka w Krakowie nie użyto do obramień piaskowca, który jest materiałem romańszczyzny i najwcześniejszego gotyku.

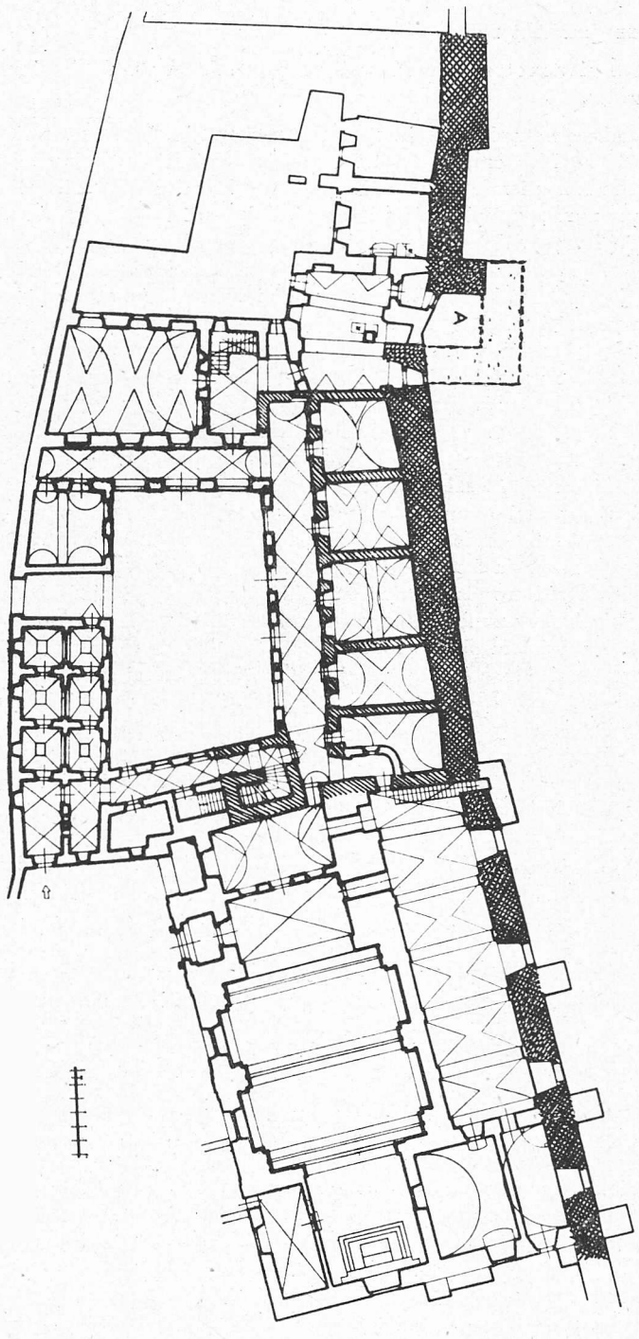
Brama była broniona przez cech rzeźników i zapewne do niej odnoszą się wzmianki o »Porta Carnificum«.

Po zamurowaniu głównego otworu brama była podzielona sklepieniem na dwie kondygnacje i weszła w skład zameczku Łokietkowego, a później dworu Tarnowskich. W r. 1626 przy budowie klasztoru zburzono górną jej część, w kluczu osadzono kamienną ramę okienną, dolną zaś część przysłonięto przymurówką. Stąd większa część otworu doszła do naszych czasów w stanie niewątpliwie pierwotnym.

Przy okazji pomiarów klasztoru bernardynek przy kościele św. Józefa okazało się, że mur zewnętrzny klasztoru od strony Plant pochodzi z epoki średniowiecza i niewątpliwie był dawnym głównym murem obronnym (fig. 78) [1]. Stojąca w tym miejscu Baszta Bednarzy zawaliła się jeszcze w w. XVIII i nie odbudowano jej nigdy. Do muru przytykały na tym terenie cztery dwory, będące własnością szlachty okolicznej, z których ocalał tylko dwór Żeleńskich, pierwotnie jednopiętrowy budynek z piękną renesansową kolumnadą.

Drugi większy fragment muru obronnego zachował się na tyłach klasztoru klarysek przy kościele św. Andrzeja. Jest on tu zachowany w pełnej wysokości, wraz z strzelnicami, a nawet na dużej przestrzeni oblankami drewnianymi, zachowanymi w dawnej swej postaci, tylko oszalowanymi deskami.

[1] Na załączonym planie średniowieczne mury obronne zakreślono podwójnie.



78. Zabudowania klasztoru bernardynek przy kościele św. Józefa w Krakowie z włączonymi w nie średniowiecznymi murami miejskimi. Skala 1 : 500.

Zdjęcie Krystyny Królówny i Izabeli Sztosówny.

Budowę murów włączających Okole do Krakowa miał rozpocząć Łokietek. Pokrycie obu tych fragmentów tynkiem i brak widocznych szczegółów architektonicznych nie pozwala na szczegółową ana-

lizę architektoniczną. Fakty bezpośredniego połączenia zamku z miastem przez włączenie Okola i budowa zameczku Na Gródku łączą się z sobą logicznie, jako będące niewątpliwie represją na groźny bunt wójta Alberta.

W dyskusji doc. dr Tadeusz Dobrowolski dorzuca do analogii między średniowiecznym Krakowem a Wrocławiem i tę, że tak w jednym jak i drugim mieście buduje się kamienne mury obronne równocześnie, w w. XIII.

Dr Jerzy Dobrzycki zauważa, że badania nad starymi fortyfikacjami Krakowa są trudne, bo archiwalia do nich się odnoszące nie są jasne. Baszty zmieniały nazwy zależnie od tego, komu w danym czasie była powierzona opieka nad nimi. Dziś używane nazwy ustalił Ambroży Grabowski opierając się na wykazie Adama Nagotha z r. 1626. W r. 1651 zawarta została między miastem a jezuitami umowa, mocą której jezuici zobowiązali się do odbudowy przymurka za swoim kolegium przy kościele św. Piotra i zaopatrzenia go w beluardę lub trzy mniejsze baszty. Model plastyczny tych fortyfikacji miał być przedłożony królowi. Nie wiadomo, jednak czy się jezuici z tego zobowiązania wywiązali, czy może im inwazja szwedzka w tym przeszkodziła. Istniały oprócz fortyfikacji okalających miasto także i baszty wewnętrzne, na obszarze samego miasta. Jednym z przykładów jest baszta w oficynie domu przy ulicy św. Jana 9.

Dr Kazimierz Buczkowski przypomina, że w r. 1935 znaleziono na Plantach w sąsiedztwie Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa fragmenty fundamentów muru miejskiego, które zasypano.

Czł. Roman Grodecki nie widzi przeszkód jako historyk do datowania początków budowy murów Krakowa na czasy Leszka Czarnego. Zwraca uwagę na wiadomości w rocznikach, będące źródłem wiadomości Długosza o budowie murów miejskich.

Prof. dr Karol Estreicher zapytuje, czy istnieją różnice techniczne między murami na obszarze od Gródka do Wawelu a murami w okolicy Bramy Floriańskiej. Zwraca uwagę na spore części zachowane murów Kazimierza i wysuwa postulat rychłego ich zbadania i opracowania. Zapytuje wreszcie, czy w murach odgraniczających zabudowania franciszkanów od Plant jest coś z murów obronnych.

Czł. Stanisław Gąsiorowski podaje w wątpliwość, czy fortyfikacje w Aigues-Mortes, zaliczone przez inż. Świszczowskiego do kategorii fortyfikacji miejskich, nie są raczej fortyfikacjami zamku królewskiego.

Ks. doc. dr Tadeusz Kruszyński zwraca uwagę na istniejącą gdzieś w okolicy Wawelu Furtę Bocheńską. Wspomina o niej Długosz przy opisie zajścia z Węgrami za czasów Elżbiety Łokietkówny.

Dr Jerzy Dobrzycki wyjaśnia, że należała ona do fortyfikacji Kazimierza.

Inż. Stefan Świszczowski wyjaśnia, że między murami na przestrzeni od Gródka do Wawelu a murami w okolicy Bramy Floriańskiej nie ma żadnej różnicy technicznej i że mury na Plantach koło klasztoru franciszkanów pochodzą z epoki baroku. Co do fortyfikacji w Aigues-Mortes, to uważa je jednak za fortyfikacje miejskie, a nie zamkowe.

INDEKS

UŁOŻYŁ

ADAM BOCHNAK

Abiron, postać ze Starego Testamentu 220.
Adam P., niemiecki badacz introligatorstwa 241.
Adaukt św. zob. Feliks i Adaukt śś.
Adriatyk 210.
Adżanta, jaskinia, głowa »księcia« z w. V po Chr. 215.
Afryka, alegoria na obrazie Gregoria Guglielmiego Cztery Części Świata w Muzeum Narodowym w Warszawie 153, 157 *fig. 2*.
Agryppa zob. Rzym, Panteon.
Aigues-Mortes, fortyfikacje 279.
Akwizgran, tum Karola Wielkiego 101.
alabaster jako materiał rzeźbiarski: w Krakowie 198, 259; we Lwowie 198, 202; we Wrocławiu 198.
Alabiano Garcia, jezuita hiszpański w Polsce, profesor i rektor Akademii Wileńskiej, prepozyt domu profesów w Krakowie, współautor (z Britiusem) planu kościoła św. Piotra w Krakowie (1595) 92, 92 odsyłacz 1, 93, 93 odsyłacz 1, 94, 95, 99, 112.
Albert, wójt krakowski 210, 279.
Alberti Leo Battista, architekt i teoretyk architektury 101, 232.
Albrisi Antonio z Belzory nad Como, architekt na Morawach 50.
Aleksander, biskup płocki (w. XII) 239.
Aleksander II, car rosyjski 161 odsyłacz 2.
Aleksander Jagiellończyk, król polski 243.
Aleksander VI, papież 14, 17, 112; herb jego na berle kardynała Fryderyka Jagiellończyka 14, 245.
Aleksander Karol Waza, syn Zygmunta III 121.
Aleksandria (Egipt), Muzeum Grecko-Rzymskie, naszyjnik 212 odsyłacz 15, 215; środowisko jubilerstwa 215; zbiory biżuterii antycznej 215; zbiór Sinadino, biżuteria 217.
Aleksandrowicz, malarz 272.
Aliamet J., sztycharz 203.
Ali Bej zob. Bobowski.
Allio Dominik dell' (de Lalio), architekt w Grazu 53.
Alpy 217.
Altomonte Marcin, malarz Jana III 131, 144, 146, 148, 150.
Amalfi zob. Piccolomini.
Ameryka, alegoria na obrazie Gregoria Guglielmiego Cztery Części Świata w Muzeum Narodowym w Warszawie 153, 159 *fig. 5*.
Amfitryta 162, 171.
amorki w orszaku Apollina 171; zob. też Eros.
Amrit, zabytki biżuterii 216.
Amsterdam 130, 203.
Anastazja, żona Bolesława Kędzierzawego, oprawa srebrna Ewangeliarza (w. XII), do r. 1944 w Bibliotece Narodowej w Warszawie 234 *fig. 36, 37*, 239.
Anczowski dr zob. Lwów, dom dra Anczowskiego.
Andrzej św., Okole św. Andrzeja w Krakowie 208; wezwanie kościoła: w Krakowie 277, w Rzymie (S. Andrea della Valle) 99 *fig. 8*, 101, 105 *fig. 13*, 107—109, 109 *fig. 16*, 110—112, 112 odsyłacz 1, 113, 117, w Żółkwi 137, 138.
Angelico da Fiesole Fra zob. Fiesole.
Anglia 217; gotyckie katedry 219.
Anglicy 219.
aniołowie: malowani na obrazie św. Trójcy w Jordanowie (w. XVI) 187; rzeźbieni na mauzoleum św. Jacka u dominikanów w Krakowie (1583) 67 *fig. 2*, 72, 74 odsyłacz 1, 79, 82, na mauzoleum św. Stanisława w katedrze na Wawelu 118.
Aniołów Stróżów kaplica w kościele N. P. Marii w Krakowie 2.
Anna Jagiellonka, królowa polska, haftowana oprawa z r. 1582 w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie 239.

Anna św.: w dekoracji malarskiej na wieży w Żywcu 39; wezwanie: kaplicy u bernardynów w Krakowie 197, kościoła w Krakowie 11, 258, 270.
Antoni (w związku z mauzoleum św. Stanisława w katedrze na Wawelu) 119.
Antoni, złotnik z Koszyc (początek w. XVI) 24.
Antoniewicz Bołoz Jan, historyk sztuki VI.
Antonin św., dominikanin 81.
Antwerpia 95.
antyk 95; zob. Agryppa, Aleksandria, Amfitryta, Amrit, Apollo, Assiut, Atena, Ateny, August Oktawian, Aurora, bachiczna scena, Bejrut, Burns, Castel Trosino, Cerera, Chersonez, Chronos, Corneto, Cumae, Cybela, Cyklopy, Dardanus, Diana, Dimitriu, Dionysios z Halikarnasu, Egipt, Eros, Freer, Galatea, Ganimedes, gemmy, Gracje, Grecja, Hebe, Helios, Herkules, Hermogenes, Homer, Hory, Hyksosi, Izyda, Jowisz, Junona, Kairo, Koptowie, Kupido, Leningrad, Mal Tepe, Marek Aureliusz, Mars, Megara Hyblaea, Menada, Merkury, Minerwa, Muzy, Neptun, Nimfy, Nocera Umbra, Nowy Jork, Okeanos, Olimp, Owidiusz, Palermo, Pan, Plautus, Pluton, Pompei, Ponte Sodo, Rzym, Serapis, Sinadino, Strabon, Tarent, Teukrus, Troja, Turyn, Vetulonia, Wenus, Wergili, Witruwiusz, Włochy, Wulkan, złotnictwo (biżuteria).
Apollo 160, 162, 163, 171; kończący bieg dnia (zachód słońca), obraz Gregoria Guglielmiego w Muzeum Sztuk Pięknych w Nancy 169, 171, 173 *fig. 13*; wyjeżdżający na rydwanie (wschód słońca), obraz Gregoria Guglielmiego w Muzeum Sztuk Pięknych w Nancy 169, 171, 172 *fig. 12;* zob. też Warszawa, Pałac Ujazdowski.
apostołowie na nodusie nie zachowanego krzyża z daru królowej Elżbiety dla kardynała Fryderyka Jagiellończyka w katedrze na Wawelu 245.
Aquaviva Klaudiusz, generał jezuitów (1595) 92, 92 odsyłacz 2, 93, 94 odsyłacz (c. d. ze str. 93), 94 odsyłacz 2, 99, 112.
Aquino zob. Tomasz z Akwinu św.
architekci zob. Alabiano, Alberti, Albrisi, Allio, Arconi, Battagio, Baudarth, Beber, Bernardoni, Bernini, Berrecci, Bibbiena, Bonge, Borromini, Bramante, Britius, Brunelleschi, Buonarroti, Burianowie, Carlone, Castelli, Castello, Cuneo, Czeszek, Dientzenhofer, Dolcebuono, Ekielski, Ferabosco, Ferrabosco di Laino, Ferrari, Fischer von Erlach, Floris, Fodige, Fontana Carlo, Fontana Domenico, Fontana Jakub, Frantz, Fuga, Fuggerale, Garovi, Gialdi, Grüber, Gurson, Hendel, Hildebrandt, Hoffman, Jan z Wrocławia, Jentiner, Kapinos, Koelner, Krasowski, Locci, Losy de Losennau, Maderna, Majo da Vomio, Meazzi, Meretyn, Merlini, Milizia, Montanaro, Moszyński, Olivieri, Palazzo, Palladio, Paweł Rzymianin, Peruzzi, Petrini, Placidi, Podleśny, Protazy, Przychylny, Quadro, Rainaldi, Rastrelli, Ricci, Sangallo, Santi (Rafael), Schütz, Sierakowski, Simon, Spazio, Storch, Stryjeński, Szczęśliwy, Świszczowski, Tirol, Tresze, Trevano, Ublakier, Vasari, Vignola, Wąsowski, Witruwiusz, Wolmut, Zubrzycki.
architektura: barokowa w Austrii 246; barokowa w Czechach i na Morawach 246, wieże z galeriami 44—48; barokowa w Niemczech: Drezno, kościół nadworny 246, kościół N. P. Marii 255; barokowa w Polsce: Dębno koło Wojnicza, portal barokowy zameczku gotyckiego 236, Dobre Pole, kościół 246, Kalwaria Zebrzydowska, budowle Baudartha 94, 95, Bernardoniego 94, Kraków, katedra, bramki w murze okalającym 114—117, 114 *fig. 20*, mauzoleum św. Stanisława 115—116 *fig. 21—22*, 117—120, kościół św. Barbary, sygnaturka 253 *fig. 51*, 255, 259, kościół Bożego Ciała, sygnaturka 259, kościół i klasztor dominikanek Na Gródku 205, 206, 207—208 *fig. 17—18*, 109, kościół św. Marcina 110—111 *fig. 17—18*, 113, 113 *fig. 19*, kościół N. P. Marii, barokizacja w w. XVIII 254, bramki oddzielające kaplice od naw bocznych 251 *fig. 49*, 255, kruchta zachodnia 252 *fig. 50*, 255, 259, ołtarze boczne 250 *fig. 48*, 254, 255, pomniki nagrobne 253, 254, 254 *fig. 53*, 255, *fig. 54*, 257, 258, kościół misjonarzy 256, 256 odsyłacz 4 i c. d. na str. 257, 259, pierwotny plan (Placidi) 259, 260 *fig. 57*, kościół pijarów 257, 257 odsyłacz 2, 258, kościół śś. Piotra i Pawła 89, 89 odsyłacz 1, 92 *fig. 3*, 93 *fig. 4*, 96, 96 *fig. 5*, 97, 97 *fig. 6*, 98 *fig. 7*, 101, 102 *fig. 10*, 104 *fig. 12*, 107 *fig. 14*, 108 *fig. 15*, 112, 113, 117—119, w szczególności: historia budowy 91—96, kierownictwo Britiusa i Bernardoniego 94—96, kierownictwo Trevana 97, 101, medal na rozpoczęcie budowy 94, plan Alabiana i Britiusa (1595) 94, 95, 99, plan Gursona (1605—6) 91 *fig. 2*, 95, 98—101, plan rzymski (1596) 90 *fig. 1*, 95, 99, 101, 112, porównanie z kościołami rzymskimi del Gesù i S. Andrea della Valle 108 109, 109 odsyłacz 1 i c. d. na str. 110, 110—112, kościół reformatów, sygnaturka 179, kościół trynitarzy (bonifratrów) na Kazimierzu 257, wieża ratuszowa, hełm Piotra Bebera 139 *fig. 5*, 140, 179, Krotoszyn, kościół trynitarzy 245—247, Le-

gnica, kościół jezuitów 246, Leszno, zbór ewangelicki, wieża 247, Lubiąż, kościół 247, Lwów, cerkiew Wołoska, wieża Korniaktowska, hełm Piotra Bebera 139 *fig. 4*, 140, Mikulińce, kościół 247, Paradyż, kościół cystersów, fasada 247, Placidiego Franciszka działalność w Krakowie 252—260, Rydzyna, kościół parafialny 245, 246, Szprotawa, ratuszowa wieża 246, Tarnopol, kościół dominikanów 246, Zbąszyń, kościół 245, 246, Żółkiew, kościół dominikanów 129, 136, odsyłacz 1, 4, 137, 138, 142, kościół parafialny, sygnaturka 179, Życz, kościół 246, 247; barokowa we Włoszech: Rzym, kościół S. Andrea della Valle 99 *fig. 8*, 101, 105 *fig. 13*, 107—109, 109 *fig. 16*, 109 odsyłacz 1 i c. d. na str. 110, 110—112, 112 odsyłacz 1, 113, 117, porównanie z Gesù w Rzymie 108, 109 i z kościołem śś. Piotra i Pawła w Krakowie 109, 109 odsyłacz 1 i c. d. na str. 110, 110, kościół del Gesù 95, 100 *fig. 9*, 101, 106—109, 109 odsyłacz 1 i c. d. na str. 110, 110—113, porównanie z S. Andrea della Valle 108, 109, 109 odsyłacz 1 i c. d. na str. 110 i z kościołem śś. Piotra i Pawła w Krakowie 109, 109 odsyłacz 1, 110, kościół św. Piotra na Watykanie 101, 103, 104, historia budowy 104—106, kopuła Michała Anioła 109, 113, mauzoleum św. Piotra (Bernini) 117 i projekt Marcina Ferabosco 119, 120, św. Zuzanny 117, Scala Regia (Bernini) w pałacu watykańskim 256; bizantyńska 101; forteczna: Jazłowiec, zamek 180, 181, Krakowa mury i baszty 205, 206, 277—279, zob. też Kraków, baszty i bramy; gotycka w Anglii, katedry 219; gotycka w Polsce: Dębno, zameczek 234—238, Jazłowiec, część zamku 180, Gniezno, katedra 210, Kraków, baszty i bramy 205, 206, 277—279, katedra, transept 113, Olesko, portal zamku 180, Żywiec, kościół parafialny 28, 29 *fig. 1*; przedromańska w Czechach, rotunda św. Wita w Pradze 210, w Lombardii, związki z Pragą 210, w Polsce, rotunda Mieszka I w Gnieźnie 210, 211, rotunda śś. Feliksa i Adaukta na Wawelu 210; renesansowa w Austrii 27, 47, 57; renesansowa w Czechach 27, 57—60, w szczególności: cechy swoiste 43, 44, Praga, Belweder 49, wieże z galeriami 44—53, wpływ Lombardii 52, związek z Polską 28; renesansowa we Francji 56; 56; renesansowa na Morawach 56—59, 62, w szczególności: cechy swoiste 43, 44, dziedzińce zamków 48, portale z hermami 55, 56, wieże z galeriami 44—53, wpływ Lombardii 52, związek z Czechami i Polską 27; renesansowa w Niderlandach i Niemczech 57; renesansowa w Polsce 27, 56—60, w szczególności: Jazłowiec, zamek 180, 181, Kraków katedra, nagrobek Jana Olbrachta 244, Kraków, kościół dominikanów, mauzoleum św. Jacka (1583) wraz z kaplicą i kościół św. Idziego, stalle przerobione z tego mauzoleum 65—69, 68—70 *fig. 3—5*, 71, 74, 76—81, 81—86 *fig. 12—16*, 84, 86, 87, Pilica, kaplica Padniewskich 55, wieże z galeriami 47, związek z Czechami i Morawami 27, Żywiec, fragment portalu w Rynku 55, kościół parafialny: kaplica Komorowskich 63, portale 40 *fig. 9*, 53, 54, wieża 28—43 *fig. 1—8*, *10*, zamek 63; renesansowa na Słowaczyźnie 56, 58; renesansowa na Spiszu 56, 59; renesansowa na Śląsku 56—59; renesansowa na Węgrzech 57; renesansowa we Włoszech 52—54, 57, 58, 101, w szczególności kościoły centralne 101—103; starożytna grecka 230—234 i rzymska 231; średniowieczna, kościoły centralne na Zachodzie 101; teoria 230—234.

Arconi Kasper, architekt 122.

Arculario Fr., malarz w Rydzynie (w. XVIII) 246.

Ariosto 220.

Aron, [arcy]biskup krakowski (w. XI) 211.

Arsizio zob. Busto Arsizio.

Assiut, skarb złotniczy 215, 216, w szczególności: kolczyki wczesnochrześcijańskie 213, łańcuch z medalionów wczesnochrześcijański 213.

Assyż, kanonizacja św. Stanisława 2, 11 *fig. 9*; zob. też Franciszek z Assyżu św.

Atena (Pallas) 160, 162; zob. też Minerwa.

Ateny: budowle z w. V przed Chr. 230; Muzeum Narodowe, kolekcja Dimitriu, biżuteria aleksandryjska 215 i w ogóle antyczna 216 odsyłacz 8; Parthenon 231; Theseion 232—234.

Audring zob. Bonge.

Augsburg 160, 163, 164, 173; dom Lieberta, plafon Gregoria Guglielmiego 159; puszka na głowę św. Jacka u dominikanów w Krakowie (1611) 10, 12.

August Oktawian 231.

Augustyn Franciszek ks., proboszcz w Żywcu (1821) 38.

Augustyn św., wezwanie kościoła norbertanek na Zwierzyńcu w Krakowie 239.

Aurora (Jutrzenka) 160, 171.

Austria 231, 261, 262; barokowe kościoły 246; renesans 27, 57; wieże z galeriami 47.

Austriacy, rekwizycja: relikwiarza puszkowego z r. 1632 na głowę bł. Salomei u franciszkanów w Krakowie 11 i sreber kościelnych w Myślenicach 186.

Awdańce-Buczaccy 180.
Azja, alegoria na obrazie Gregoria Guglielmiego Cztery Części Świata w Muzeum Narodowym w Warszawie 153, 158 *fig. 3.*

Bacciarelli Marcello, malarz Stanisława Augusta 156, 157 odsyłacz 1, 158—161, 162 odsyłacz 2, 163, 165—167, 169, 174, 175.
Bacciarellowa, żona Marcelego malarka 156, 166.
Bachelier, malarz 175.
bachiczna scena na wisiorku włoskim z w. XVI w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (nr 232) 214.
Baldung Grien zob. Grien Hans Baldung.
Balšanka A., historyk sztuki 57.
Bałtyk 57.
Baran Piotr z Bardiowa w Krakowie (1523) 23.
Baranowa Ewa, domek Na Gródku w Krakowie 206 *fig. 16.*
Barącz Sadok, historyk Żółkwi 142, 143.
Barbara Radziwiłłówna, królowa polska, portrety 191.
Barbara św., wezwanie kościoła w Krakowie 90, 92, 92, 94, 253 *fig. 50,* 255, 259, 265, 267, 269.
Barberini 117.
barok 197, 221, 244; zob. też architektura, malarstwo, rzeźba, stiuki.
Barozzi zob. Vignola.
Barth Jakub, złotnik poznański, autor relikwiarza puszkowego na głowę św. Wojciecha (1494), w katedrze w Gnieźnie 8.
Bartolo Giulio, tkacz w fabryce Antoniego Tyzenhauza w Grodnie 199.
Batory zob. Stefan.
Batowski Zygmunt, rozprawa pt. *Z dziejów twórczości Gregoria Guglielmiego* 153—176, 226.
Battagio Giovanni, architekt 102, 103.
Baudarth Paweł, architekt i złotnik 95, 96.
Bazyli, malarz we Lwowie 144.
bazylianie, cerkiew w Krechowie 144 i w Żółkwi 146.
Bähr, architekt kościoła N. P. Marii w Dreznie 255.
Beber Piotr, architekt w Krakowie, Lwowie i Żywcu (w. XVII—XVIII) 37, 131, 133, 133 odsyłacz 2, 134—140, 179.
Becal Jakub, Żyd w Żółkwi, dzierżawca ceł na Rusi Czerwonej za Jana III 130, 139, 148, 150.
Bechyně (Czechy), wieża kościoła 45—47, 49, 50 *fig. 15,* 53.
Bednarski Stanisław ks., jezuita 95 odsyłacz 1.
Bejrut, złotnictwo i jubilerstwo 216.
Belgia 113.
Belotto-Canaletto, malarz 160.
Belzora zob. Albrisi.
Bende Stefan, biskup nitrzański (1894) 190.
benedyktyni 210; opactwo w Tyńcu, zabytki złotnictwa przeniesione do katedry w Tarnowie 23.
Bentkowski, inwentarz Muzeum Czartoryskich w Krakowie 211.
Bergamasco zob. Castello.
Bergamo zob. Gandino.
Berlin 230 odsyłacz 1; pałac księcia Henryka Hohenzollerna (Uniwersytet), plafon Gregoria Guglielmiego 159, 172; Preussische Staatsbibliothek, oprawa Rocznika Woyskowego Królestwa Polskiego (1828) 242 *fig. 45.*
Bernard z Budy 23.
Bernardoni Jan Maria, jezuita, architekt 94—101.
bernardyni w Polsce 192; beatyfikowani zob. Jan z Dukli, Ładysław z Gielnoiwa, Rafał z Proszowic, Szymon z Lipnicy; zob. również Gustaw, Kalwaria Zebrzydowska, Kraków, Lwów, Warszawa, Warta.
bernardynki, klasztor w Krakowie 277, 278 *fig. 78*; zob. również Kraków, kościół św. Józefa.
Bernini Lorenzo, architekt i rzeźbiarz 112, 117, 119, 123, 256.
Berno (Brno) na Morawach 46, 256 odsyłacz 2; wieża ratusza 46, 52 *fig. 17;* zob. też C. K.
Berrecci Bartłomiej, architekt 113.
Betmanówna Zofia zob. Bonerowa.
Biała koło Bielska zob. Jentiner, Mayer.
Bibbiena Józef Galli, architekt-rysownik 220, 258.
Biecz, snycerze gotyccy 268.
Bieliński Franciszek, marszałek wielki koronny, exlibris roboty Jana Fryderyka Myliusa 224, 224 *fig. 25.*
Bielski z Olbrachcic Józef ks., autor dzieła dewocyjnego o Matce Boskiej Myślenickiej 182.
Bielsko 60.
Bieńkowski Ignacy, kanonik katedralny krakowski (w. XVIII) 249, 250.
Birkenmajer Aleksander, badania nad introligatorstwem 239, 240.
Bissone zob. Garovi.
Bizancjum: architektura 101; biżuteria 215, 216; emalia komórkowa 21.
biżuteria zob. złotnictwo, biżuteria.
Bocheńska Anna, historyk sztuki 255 odsyłacz 3.
Bocheński Zbigniew, historyk sztuki 76, 234, 237; dyskusja 237; sekretariat Komisji Historii Sztuki (1931—33) VII.
Bochnak Adam, historyk sztuki 250; dyskusja 259, 260; rozprawy: *Kościół śś. Piotra i Pawła w Krakowie i jego rzymski pierwowzór oraz architekt królewski Jan Trevano* 89—125; *Zabytki złotnictwa późnogotyckiego wiążące się z kardynałem Fryderykiem Jagiellończykiem* 1—26, 243; *1873—1948*

(przedmowa) V—VIII; sekretariat Komisji Historii Sztuki VII, 229.
Bodzentyn, pałac biskupów krakowskich 252.
Bohdziewicz Piotr, historyk architektury 257.
Bohusz zob. Szyszko-Bohusz.
Boksica Jakub, ofiarodawca relikwiarza puszkowego (1483—93) w katedrze w Gnieźnie 8, 12.
Bola Chrystian z Berna na Morawach, stiuki u pijarów w Krakowie 257 odsyłacz 2.
Bolesław koło Tarnowa, kościół parafialny, kielich z filigranami węgierskimi (1569) 24.
Bolesław II, książę czeski 228.
Bolesław III, książę czeski 228.
Bolesław Chrobry, król polski 211, 228.
Bolesław Kędzierzawy, książę polski 234 *fig. 36, 37*, 239.
Bolesław Opolczyk, książę polski 206, 210.
Bolesław Wstydliwy, książę polski: przywilej dla norbertanek na Zwierzyńcu w Krakowie 229; wizerunek na nie zachowanym relikwiarzu puszkowym bł. Salomei (1632) u franciszkanów w Krakowie 12 odsyłacz (c. d. ze str. 11).
Bolonia: mauzoleum św. Dominika 71, 84, 85, 87; pałac Bevilacqua, rustyka diamentowa 54.
Bonarowa, herb Bonerów na obrazie Nawiedzenia św. Elżbiety w Jordanowie 190.
Boner Seweryn 190.
Boner Stanisław, starosta biecki 187.
Bonerowa Elżbieta z Jordanów 2° voto Ligęzina 190; na obrazie Nawiedzenia św. Elżbiety w Jordanowie 191; na obrazie św. Trójcy w Jordanowie 187.
Bonerowa Zofia z Betmanów 190.
Bonge Filip z Audring w Salzburskiem, architekt (1677) 47 odsyłacz 9.
bonifratrzy, kościół w Krakowie na Kazimierzu, pierwotnie trynitarzy 257.
Borgia zob. Aleksander VI oraz Rzym, pałac watykański, Appartamento Borgia.
Boromeusz zob. Karol Boromeusz św.
Borromini Francesco, architekt 112, 123.
Botticelli Sandro, malarz 112; *Calunnia* i *La Primavera* 220.
Boucher François, malarz 174.
Bożawola, herb Piotra Górskiego na witrażu Stanisława Wyspiańskiego w kościele N. P. Marii w Krakowie 265.
Boże Ciało, wezwanie kaplicy Jana Olbrachta w katedrze na Wawelu 249, kościoła w Krakowie 23, 185, 198, 259 i we Lwowie (dominikanów) 200, 201.
bożogrobcy zob. Miechów.
Bóg Ojciec 72, 74, 181, 185, 187; na obrazie św. Trójcy w Jordanowie 187, 188; witraż Stanisława Wyspiańskiego u franciszkanów w Krakowie 267.
Braisne, kościół Saint-Yved 101.
Bramante Donato, architekt 52, 102—106, 112.
Bramantino, malarz, Chrystus 220.
Brandt Józef (Jan?) Chrystian, malarz, kandydat na profesora Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie za Stanisława Augusta 156.
Branek Maciej, ślusarz z Mutnego, naprawa zegara wieżowego w Żywcu (1700—03) 41.
Branicka Anna zob. Lubomirska Anna z Branickich.
Braun E. W., dyrektor Muzeum Krajowego w Opawie 43 odsyłacz 2.
Braun Jerzy, rycina zamku arcybiskupiego w Łowiczu (1617) 59 *fig. 24*, 60.
Breański St., pierścień w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (nr 149) 214.
Brinckmann A. E., historyk sztuki 218.
Britius Józef, jezuita, architekt 92, 93 odsyłacz 1, 94—101, 112.
Bronisława bł., relikwiarz puszkowy z r. 1845 u norbertanek na Zwierzyńcu w Krakowie 12, 243.
Brudzewski Kazimierz, uczeń gimnazjalny 264.
Brunelleschi Filippo, architekt 101, 109, 113.
Brunetti, relacja o Janie III (1675) 129 odsyłacz 1.
Brunsberga (Warmia), jezuici 90.
brygitki zob. Gdańsk.
Brzezie zob. Lutek.
Brzeżany: zamek, portal 181; zamkowa kaplica, nagrobki Sieniawskich 84.
Buczaccy Awdańce 180.
Buczacki Teodoryk, testament (1448) 180.
Buczacz 180; zamek 181.
Buczkowski Kazimierz, historyk sztuki 27; dyskusja 200, 221, 279.
Buczowice (Bučovice) na Morawach, zamek: dekoracja renesansowa drzwi 55; dziedziniec renesansowy 48.
Buda zob. Bernard z Budy.
Budapeszt, kościół koronacyjny, tryptyk św. Trójcy z w. XVI ze Słowaczyzny 190.
Budziejowice (Budějovice) zob. Czeskie Budziejowice.
Bukowski Julian ks.: fundator witraża nad organami kościoła N. P. Marii w Krakowie 265, herb Osoria, szkic Józefa Mehoffera do witraża w kościele N. P. Marii w Krakowie 270.
Bułgaria zob. Mal Tepe.
Buonarroti Michał Anioł, architekt, malarz i rzeźbiarz 105, 106, 109, 112, 113, 220; Mojżesz 220; Prorocy i Sybille 220.
Burckhardt Jakub, historyk sztuki 217, 218.
Burgmair, malarz, tryptyk z Ukrzyżowaniem 187.

Burianowie, kamieniarz i murarz, twórcy Białej Wieży w Král. Hradcu 51.
Burns, zbiór biżuterii antycznej, kolczyki 216.
Busto-Arsizio, kościół Madonna di Piazza 52.
Bużeńska Konstancja z Myszkowskich 113.
Bytom nad Odrą, wieża z galerią (1694) 47.

Canal Ludwik hr., minister pełnomocny dworu sardyńskiego w Wiedniu 158, 159, 174.
Canaletto zob. Belotto.
Canavesi Hieronim, rzeźbiarz 96.
Canova Antonio, rzeźbiarz 174.
Carega-Cataldi, pałac w Genui 53.
Caritas zob. Miłość.
Carlone Taddeo, architekt portalu pałacu Spinola w Genui 54.
Carpaccio, malarz 220.
Carskie Sioło (Gorod Puszkina), pałac: obraz Gregoria Guglielmiego Apoteoza Katarzyny II (Minerwa Północy) 161, 168 *fig. 10;* wystawa malarstwa włoskiego (1923) 161 odsyłacz 1.
Casimi Bruno, humanista włoski w. XIV 220.
Castelli, architekci i rzeźbiarze, twórcy trzeciego nagrobka św. Jacka u dominikanów w Krakowie (1629) 66, 71 odsyłacz 4, 83.
Castello Giovanni Battista zw. Bergamasco, architekt portalu pałacu Carega-Cataldi w Genui 53, 54.
Castel Trosino, biżuteria rzymska 216.
Cataldi zob. Carega-Cataldi.
Cecylia św., obraz Rafaela 220.
Celsus św., zob. Mediolan, kościół S. Maria presso S. Celso.
Celtowie i celtycki element w stosunkach kościelnych w Polsce w w. XI 211.
ceramiczne wyroby w Glińsku i Żółkwi za Jana III 149.
Cerera 175; na medalioniku rzymskim w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (nr 63) 213.
Cesena 43 odsyłacz 2.
Ceypler Jan, złotnik krakowski, autor relikwiarza puszkowego św. Jana Kantego u św. Anny w Krakowie (1695) 11.
Champignel Karol, wykonawca witraża w kościele N. P. Marii w Krakowie 265.
Chełm, wójtostwo dzierżawione przez Franciszka Placidiego 249—252.
Chersonez na Krymie, znaleziska rzymskie w Ermitażu w Leningradzie 216.
Chęciny, kościół parafialny, kielich z filigranami węgierskimi 24.
Chiasso koło Como 112.
Chochołów, obraz św. Trójcy (w. XVI) 190.
Chocim, bitwa 140, 169.
Chociml koło Witebska, obraz Matki Boskiej 185.
Chodkiewicz Karol, hetman, popiersie na pierścieniu w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (nr 140) 214.
Chojeński Jan, biskup krakowski: nagrobek w katedrze krakowskiej 249; ornat (nie zachowany) tamże 245.
Chronos: na obrazie Gregoria Guglielmiego Cztery Części Świata w Muzeum Narodowym w Warszawie 153; w orszaku Apollina 171.
Chrośnikiewicz Władysław, kamieniarz krakowski, monogram na witrażu Stanisława Wyspiańskiego w kościele N. P. Marii w Krakowie 264 *fig. 64*, 266.
Chrystus 39, 67, 72, 74, 113, 119; Boże Ciało: wezwanie kaplicy Jana Olbrachta w katedrze na Wawelu 249, kościoła w Krakowie 23, 185, 198, 259 i we Lwowie (dominikanów) 200 201; Dzieciątko zob. Maria, Matka Boska; Dzieciątka Adoracja (Filippo Lippi) 220, zob. też niżej pod Hołd Trzech Króli, Narodzenie, Pokłon pasterzy; Chrzest w Jordanie malowany na wieży w Żywcu 39; Cierniem ukoronowanie na skrzydle tryptyku w Jordanie (w. XVI) 189; genealogiczne drzewo Jessego w witrażu Józefa Mehoffera i Stanisława Wyspiańskiego za organami w kościele N. P. Marii w Krakowie 264, 265; Grób w Jerozolimie (kościół) 211; Hołd Trzech Króli malowany na skrzydle tryptyku w Jordanowie 189 i na wieży w Żywcu 39; Męki Pańskiej emblematy malowane na wieży w Żywcu 39; monogram na wisiorku z w. VI—VII w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (nr 80) 213; Narodzenie malowane na wieży w Żywcu 39, wezwanie cerkwi w Żółkwi 143; obraz w cerkwi bazylianów w Krechowie 144; Opłakiwanie, rzeźby gotyckie w Małopolsce 268; Pocałunek Judasza na skrzydle tryptyku w Jordanowie (w. XVI) 189; Pokłon pasterzy na wisiorku z w. XVI w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (nr 231) 214; Przemienienie Pańskie ołtarz w kościele N. P. Marii w Krakowie 255; Salwator, wezwanie kościoła na Zwierzyńcu w Krakowie 225—231 *fig. 26—35*, 226—229; sceny z życia (cykl Giotta) 220; Ukrzyżowany: na krzyżach z daru kardynała Fryderyka Jagiellończyka w katedrze w Gnieźnie 20, 21, na krzyżu (nie zachowanym) tegoż kardynała w katedrze krakowskiej 245, na obrazach Burgmaira 187, Łukasza Cranacha Starszego 187, w Jordanowie (św. Trójca) 187, 188, 191, w Krzywaczce (1550) 189, na ry-

sunku Hansa Baldunga Griena (1533) 187, w rzeźbach gotyckich w Małopolsce 268; wezwanie kościoła del Gesù w Rzymie 100 *fig. 9*, 101, 103 *fig. 11*, 106—109, 112, 113; Wieczerza Pańska (Leonardo da Vinci) 220.
Chytil Karol, historyk sztuki 49.
Cieszyn 60; zob. też Getswender, Innus.
cieśle: z Krakowa w Żółkwi 136, 137; w Żywcu zob. Hernas, Jan z Opawy, Wiśnicki, Wiśniowski.
C. K., ludwisarz z Berna na Morawach 42.
Clouetowie, malarze 272.
Cnoty główne (kardynalne) i teologiczne, alegorie: na rycinie Matki Boskiej Myślenickiej w Muzeum Czartoryskich w Krakowie 186; rzeźbione w kaplicy św. Jacka u dominikanów w Krakowie 75 i na nagrobku św. Jacka tamże (1583) 72, 74 odsyłacz 1, 76, 81—83; zob. też Męstwo, Miłość, Nadzieja, Roztropność, Sprawiedliwość, Wiara, Wstrzemięźliwość.
Colleoni, pomnik przez Verrocchia 220.
Collot-Falconet, rzeźbiarka 169; zob. też Jankowitz Maria.
Commendoni, legat papieski, wzmianka o Wawrzyńcu Spytku Jordanie w liście do św. Karola Boromeusza 189 odsyłacz 1.
Como 43 odsyłacz 2, 50, 51, 94, 112.
Corneto, bransolety etruskie w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (nry 22—23) 216.
Correggio Niccolo da, urządzający przedstawienia teatralne w Ferrarze w w. XV 220.
Corsellini Francesco, tkacz w fabryce Antoniego Tyzenhauza w Grodnie 199.
Cortona 220.
Courade Franciszek de, dworzanin królewicza Konstantego Sobieskiego 144.
Cranach Łukasz Starszy, malarz, Ukrzyżowanie 187.
Cranachowie, malarze 272.
Crema, kościół S. Maria della Croce 52, 102.
Cristenhirt Walentyn, murarz z Lewoczy w Krakowie (1525) 24.
Croce Benedetto 219.
Cughi Katarzyna zob. Placidi Katarzyna z domu Cughi.
Cukmantl (Zuckmantel) na Śląsku Czeskim, obraz Matki Boskiej 185.
Cumae: pierscień grecki z w. IV (?) przed Chr. w Muzeum Narodowym w Neapolu 213, 213 odsyłacz 7; wisiorki greckie 216.
Cuneo Jacopo, architekt portalu zamku w Prostiejowie (Prostějov) 55.
Cybela 162, 163.
Cybina 229.
Cyklopy 160.
cystersi 244; klasztor i kościół w Mogile 240, 259; kościół w Paradyżu 147.
Czapka zob. Hutte.
Czartoryska Zofia z Sieniawskich, oprawa haftowana z r. 1731 w Muzeum Czartoryskich w Krakowie 235 *fig. 38*, 239.
Czartoryski Adam Jerzy, prezes rządu narodowego w r. 1831, napis na pierścieniu w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (nr 147) 214.
Czartoryski Adam Kazimierz, generał ziem podolskich 202, 203, 205.
Czartoryskich Muzeum w Krakowie zob. Kraków, Muzeum Ks. Czartoryskich.
Czchów, snycerze gotyccy 268.
Czechy 228; architektura zob. architektura; architekci i artyści włoscy 42 odsyłacz 5, 49, 51; malarstwo zob. malarstwo; przynależność Krakowa w w. X 228, 229; rzeźba zob. rzeźba; sgraffita 237.
Czerski Feliks, nadanie prawa patronatu kościoła św. Idziego w Krakowie dominikanom (1567) 79.
Czesi 229; zniszczenie rotundy Mieszka I w Gnieźnie (1039) 210.
Czeskie Budziejowice (České Budějovice), wieża renesansowa 45, 46, 51.
Czeski Krumłów (Český Krumlov), wieża renesansowa 45—47, 48 *fig. 13*, 49, 50.
Czeszek Sebastian, architekt i rzeźbiarz lwowski 195.
Częstochowa, kościół i klasztor paulinów na Jasnej Górze: miedzioryt w dziele ks. Augustyna Kordeckiego pt. *Nova Gigantomachia* 47, 56 *fig. 21*; wieża 60.
Czołowski Aleksander, historyk 180; zbiór archiwalny: Księga praw miasta Żółkwi (1740) oraz dyplomy Jana III i Michała Kazimierza Radziwiłła 149 odsyłacz 2, materiały do mecenatu Jana III w Żółkwi 130 odsyłacz 1.
Cztery Części Świata, obraz Gregoria Guglielmiego w Muzeum Narodowym w Warszawie 153, 155—159 *fig. 1—5*, 162, 163, 172.
Cztery Pory Roku 162, 163.
Czypser Stanisław, złotnik krakowski (1488—1532) 24.
Czystość, alegoria rzeźbiona na nagrobku św. Jacka (1583) u dominikanów w Krakowie 75.

Ćwierzowicz ks., profesor U. J., autor pieśni o Matce Boskiej Myślenickiej 182.

Dachau, obóz koncentracyjny 95 odsyłacz 1.
Daczyce (Dačice), wieża renesansowa kościelna 46, 47, 50, 53 *fig. 18*.

Dalbor Witold, historyk sztuki 257; dyskusja 247; rozprawa pt. *Grupa późnobarokowych budowli w Wielkopolsce i ich budowniczy Karol Marcin Frantz* 245—247.
Dalerac, podróżnik francuski, relacja o Żółkwi 129.
Dania zob. Roeskilde.
Daniłowicz Mikołaj, podskarbi wielki koronny 194.
Daniłowicz Stanisław, nagrobek w kościele parafialnym w Żółkwi 129, 142.
Daniłowiczówna Teofila zob. Sobieska Teofila z Daniłowiczów.
Dardanus, założyciel Troi 162, 170.
Datan, postać ze Starego Testamentu 220.
Dąbrowski Jan Henryk, generał 71 odsyłacz 5.
Dąbrówka, żona Mieszka I 229.
Dechazelle Pierre-Toussaint, fabryka pasów w Lyonie 198, 199.
dekoracja renesansowa: w Czechach i na Morawach 48, 49; kaplicy św. Jacka u dominikanów w Krakowie 75; wieży w Żywcu 48; zob. również sgraffita, stiuki.
Delft, ceramika 149.
Dembińskich herb Nieczuja, witraż Stanisława Wyspiańskiego w kościele N. P. Marii w Krakowie 263 *fig. 58*, 265.
Dembowski Mikołaj, biskup kamieniecki, exlibrisy Jana Fryderyka Myliusa 223, 224.
Dembowski Sebastian, kanclerz i biskup kujawski, portret miedziorytowy przez Jana Fryderyka Myliusa 223.
Demetrykiewicz Włodzimierz, prehistoryk, sekretarz Komisji Historii Sztuki (1893—4) VII.
Derichs, malarz i jego żona 167.
Dębno, herb kardynała Zbigniewa Oleśnickiego na berle, ofiarowanym Uniwersytetowi Krakowskiemu 245.
Dębno, wieś koło Wojnicza: kościół parafialny, obraz gotycki św. Trójcy 190; zameczek gotycki 234—238, portal barokowy 236, 238, sgraffita renesansowe 59, 236, 238.
Diana 171.
Dientzenhofer Ignacy Kilian, architekt 246.
Dientzenhofer Krzysztof, architekt 246.
Dijon 264.
Dimitriu, kolekcja biżuterii antycznej w Muzeum Narodowym w Atenach 216 odsyłacz 8.
Dionysios z Halikarnasu 162, 163.
Długosz Jan, historyk 237, 243; oprawa krakowska z w. XIV z jego biblioteki 241; wzmianka o budowie murów obronnych Krakowa 279; wzmianka o kościele św. Salwatora na Zwierzyńcu w Krakowie 226; wzmianka o zajściu z Węgrami za czasów Elżbiety Łokietkówny 279.
Dniestr 169.
Dobek 149 odsyłacz 1.
Dobrakowski ks., proboszcz myślenicki (1782) 182.
Dobre Pole koło Legnicy, kościół 246.
Dobromil, zamek 180.
Dobrowice (Dobrovice) w Czechach, renesansowa wieża ratuszowa 46.
Dobrowolski Tadeusz, historyk sztuki 273—276; dyskusja 276, 279; rozprawa pt. *Ze studiów nad portretem polskim w epoce sarmatyzmu. Próba analizy stylu, historii i tło społeczne malarstwa* 271—273.
Dobruszka (Dobru ka), renesansowa wieża ratusza 44 *fig. 11*, 46, 47.
Dobrzycki Jerzy, historyk sztuki, dyskusja 179, 198, 219, 225, 259, 279.
Dolabella Tomasz, malarz 275; obrazy dla dominikanów krakowskich 71 odsyłacz 4.
Dolcebuono, architekt 103.
Dołgoruki, książę 161.
Dominik św.: mauzoleum w Bolonii 71, 84, 85, 87; zakon 72, 74.
dominikanie: kościół w Krakowie zob. Kraków, kościół dominikanów; kościół Bożego Ciała we Lwowie 246, stiuki rokokowe 199—200 *fig. 10—11*, 200—202; kościół św. Michała w Nowogródku, stiuki rokokowe 201 *fig. 12*, 201, 202; kościół w Tarnopolu 246; kościół i klasztor w Żółkwi 129, 137, 138, 142, 143; patronat kościoła św. Idziego w Krakowie 79; święci, figurki alabastrowe na nagrobku św. Jacka u dominikanów w Krakowie, przeniesione do kościoła św. Idziego (stalle) 72, 74 odsyłacz 1, 77, 81, 82, zob. też Antonin, Dominik, Jacek, Katarzyna Sjeneńska, Piotr z Werony, Tomasz z Akwinu, Wincenty Fereriusz, Wit (bł.); zob. również Grodzicki, Jan stiukator, Jan z Wrocławia, Łukasz, Mosticensis, Protazy, Seweryn, Tomasz z Syczowa.
dominikanki zob. Kraków, kościół i klasztor dominikanek.
Donatello, rzeźbiarz 220; pomnik Gattamelaty 220.
Dorota św., relikwiarz puszkowy u św. Marka w Krakowie 12 odsyłacz 1, 243.
Dosyteusz, metropolita suczawski, portret przez Tomasza Wiesiołowicza w zbiorach Stauropigii we Lwowie 145 *fig. 6*, 146.
Drezno 157 odsyłacz 1, 159, 173, 259; Akademia Sztuk Pięknych 156; kościół nadworny 246; kościół N. P. Marii (Bähr) 255.
drukarz zob. Żyd drukarz.
Duch św. na obrazie św. Trójcy w Jordanowie 188.
Dudkiewicz Jan, malarz w Żółkwi za Jana III 144, 148.

Dukla zob. Jan z Dukli.
Dunajec 268.
Dunajewski Albin, kardynał, biskup krakowski 3.
Duquesnoy Franciszek zw. Francesco Fiammingo 112.
Dutkiewicz Józef, historyk sztuki 269; dyskusja 209, 219, 276; rozprawa pt. *Małopolska rzeźba średniowieczna. Plastyka ruchoma do połowy XV wieku* 267; wybór na współpracownika Komisji Historii Sztuki 226.
Dürer Albrecht, malarz, typ św. Trójcy 187, 190, 217.
Dyck Antoni van (Wandik) 172.
Dzieślewski Walery, inżynier 130 odsyłacz 1.
Dzików, obraz Matki Boskiej 185.

Egipt 219; zabytki biżuterii 215, 216, w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (z okresu rzymskiego) 215, w szczególności: kolczyki wczesnochrześcijańskie półksiężycowe z w. IV—V (nry 76—77) 213, naszyjnik z w. I po Chr. (nr 37) 212, naszyjnik-łańcuch z Erosem na wisiorku z w. I po Chr. (nr 38) 212.
Eisen Charles, rysownik i grafik paryski w. XVIII, ilustracje do *Sielanek polskich* (1778) 202, 203, 203 *fig. 13*, 204, 204 *fig. 14*, 205 *fig. 15*.
Eitelberger, historyk sztuki V.
Ekielski Władysław, architekt, założyciel witrażarni w Krakowie 267.
Eleuter zob. Jerzy snycerz, Szymonowicz, Szymonowicz-Siemiginowski.
Elżbieta, królowa angielska, popiersie na pierścieniu w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (nr 162) 214.
Elżbieta, królowa polska, żona Kazimierza Jagiellończyka 243—245; herb na berle kardynała Fryderyka Jagiellończyka 14 i na relikwiarzu puszkowym św. Stanisława z r. 1504 w katedrze na Wawelu 1, 245; relikwiarz puszkowy św. Stanisława z r. 1504 w katedrze na Wawelu 1, 6; zob. również Habsburgowie.
Elżbieta, królowa węgierska (Łokietkówna) 279.
Elżbieta, księżna bawarska, córka Kazimierza Jagiellończyka, żona księcia Fryderyka, pierścień (nie zachowany) na relikwiarzu puszkowym św. Stanisława z r. 1504 w katedrze na Wawelu 245.
Elżbieta św. (krewna Matki Boskiej), Spotkanie z Matką Boską, obraz renesansowy w kościele parafialnym w Jordanowie 189 *fig. 4*, 190, 191.
Elżbieta św. (córka Andrzeja II, króla węgierskiego), wizerunek na nie zachowanym relikwiarzu puszkowym bł. Salomei z r. 1632 u franciszkanów w Krakowie 12 odsyłacz (c. d. ze str. 11).
emalia komórkowa: bizantyńska 21; węgierska czyli siedmiogrodzka 21—24.
Ercole I d'Este, książę Ferrary 220.
Eros: na kolczyku z w. IV przed Chr. w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (nr 4) 212; na naszyjniku rzymskim z Egiptu z w. I po Chr. w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (nr 38) 212; na wisiorkach wczesnohellenistycznych w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (nry 5—6) 212.
Erzepki, major, ryciny Tomasza Makowskiego przedstawiające zamki 225.
Estreicher Karol, historyk sztuki 197 odsyłacz 2; dyskusja 279; rewindykacja zabytków z Niemiec 17.
Eufemia zob. Santa Eufemia.
Europa V, 156, 159, 174, 223, 240; alegoria na obrazie Gregoria Guglielmiego Cztery Części Świata w Muzeum Narodowym w Warszawie 153, 156 *fig. 2;* introligatorstwo pod wpływem francuskim w w. XVII—XVIII 242; rzeźba środkowoeuropejska epoki gotyckiej 269.
ewangeliści: posągi na mauzoleum św. Stanisława w katedrze na Wawelu 118; symbole grawirowane na krzyżu większym 20 i plastyczne na krzyżu mniejszym kardynała Fryderyka Jagiellończyka w katedrze w Gnieźnie 21.
exlibrisy Jana Fryderyka Myliusa i jego naśladowców 221—224.

Falckenstein zob. Grüber.
Falconet, rzeźbiarz nadworny Katarzyny II 169; zob. też Collot-Falconet.
Farnese, pałac w Rzymie 122.
Faworski, malarz 272.
F. de S., ksiądz, relacja o dworze Jana III 129, 149.
Feliks i Adaukt śś., wezwanie rotundy na Wawelu 210.
Ferdynand I, cesarz, Belweder w Pradze 49.
Ferabosco Marcin, architekt, projekt mauzoleum św. Piotra w Rzymie 119, 120.
Fereriusz Wincenty zob. Wincenty Fereriusz św.
Ferrabosco de Laino Piotr, architekt Schweizertor w Burgu wiedeńskim 53, 55.
Ferrara 220; malarze 221; palazzo dei Diamanti 54.
Ferrari Krzysztof, ludwisarz z Krakowa w Żywcu 60.
Ferrari Pompeo, architekt 247.
Fiammingo zob. Duquesnoy.
Fides zob. Wiara.
Fiesole, Fra Angelico da, malarz 112, 212.
Figlewicz Kazimierz ks., podkustosz katedry wawelskiej 11 odsyłacz 3, 12 odsyłacz 1 i 2; dyskusja 243.

Filiberti, fabryka pasów typu polskiego w Genui 198—200.
filigrany węgierskie na zabytkach złotnictwa w Polsce 24.
Flscher von Erlach Jan Bernard 262.
Flamand zob. Duquesnoy.
Flandria 84, 85; motywy flamandzkie w dekoracji renesansowej w Polsce 95, 96.
Florencja 220; kościoły: SS. Annunziata, chór (Alberti) 101; S. Croce, kaplica Pazzich (Brunelleschi) 101; S. Maria degli Angeli (Brunelleschi) 101; S. Maria del Fiore (katedra), kopuła (Brunelleschi) 101; malarze 220.
Florian św.: Brama Floriańska w Krakowie 208, 277, 279; posąg na mauzoleum św. Stanisława w katedrze na Wawelu 118; ulica Floriańska w Krakowie 208.
Floris Cornelis, architekt i dekorator 84, 85.
Focillon, historyk sztuki 218.
Fodige Gasparo z Mesocco (Valle Mesolcina), architekt kaplicy Padniewskich przy kolegiacie w Pilicy 55.
Fontana Baltazar, rzeźbiarz-dekorator w Krakowie 79, 112, 123.
Fontana Carlo, architekt 112.
Fontana Domenico, architekt 106 odsyłacz 1.
Fontana Jakub, architekt 252, 254; projekt ołtarza głównego w kościele N. P. Marii w Krakowie 254.
Franciszek I, król francuski, nagrobek w Saint-Denis 84.
Franciszek z Assyżu św.: Stygmatyzacja, obraz Andrzeja Radwańskiego w kościele św. Józefa w Krakowie 259; witraż Stanisława Wyspiańskiego w kościele franciszkanów w Krakowie 267.
Franciszek Józef I, cesarz austriacki, monety 184.
Franciszek Ksawery św.: szkic Józefa Mehoffera do witraża w kościele N. P. Marii w Krakowie 269, 270, 270 *fig. 72;* witraż Józefa Mehoffera w kościele N. P. Marii w Krakowie 266, 266 *fig. 70.*
franciszkanie 243; zob. też Kraków, kościół i klasztor franciszkanów.
Francja 181, 218; architektura renesansowa 56; biżuteria zob. złotnictwo, biżuteria; bramy forteczne 277; introligatorstwo, wpływ na Polskę i w ogóle na Europę w w. XVII i XVIII 242; pasy wyrabiane na eksport do Polski 198; pobyt Myliusa 223, 224; rzeźba nagrobkowa renesansowa 84; stosunki artystyczne z Polską w w. XVIII 202—205; sztuka 218.
Francuzi 219; zob. też Champignel, Laboureur, Le Gros.
Frank Hans, generalny gubernator niemiecki w Polsce (1939—45) 5.
Frantz Karol Marcin, architekt 246, 247.
Frantz Marcin, architekt 246.
Freer, zbiór biżuterii, kolczyki 216.
Frey Dagobert, historyk sztuki 218, 219.
Fridrich A. ks., wzmianki o Matce Boskiej Myślenickiej 181.
Fryburg w Szwajcarii, witraże Józefa Mehoffera 267.
Frydek (Śląsk Czeski) 60.
Fryderyk II, król pruski 159.
Fryderyk Jagiellończyk, kardynał, biskup krakowski i arcybiskup gnieźnieński 17, 243—245; berło darowane Uniwersytetowi Krakowskiemu 13—16 i *fig. 11—14*, 20, 21, 245, dary dla katedry na Wawelu (nie zachowane) 244, 245; herby: na berle darowanym Uniwersytetowi 14, na krzyżu w katedrze w Gnieźnie 19, na relikwiarzu puszkowym św. Stanisława w katedrze na Wawelu 1, 245, zob. też Orzeł, Polska, herb; infuła (nie zachowana) w katedrze na Wawelu 244; kielich (nie zachowany) tamże 245; nagrobek tamże 245; krzyże: mniejszy w katedrze w Gnieźnie 16, 17, 21—25 i *fig. 18, 19* i większy tamże 17—21 i *fig. 15—17* oraz w katedrze na Wawelu (nie zachowany) 245; relikwiarz puszkowy św. Stanisława (1504) w katedrze na Wawelu, współfundacja 1.
Fryderyk, książę bawarski, ożeniony z Elżbietą Jagiellonką 245.
Frýdland (Czechy), zamek, wieża z galerią 46.
Frysztak, obraz Matki Boskiej 185.
Fuga Ferdynand, architekt 161.
Fuggerale Vicenzo, architekt wieży w Czeskich Budziejowicach 51.

Gaetano Henryk, kardynał, legat papieski w Polsce (1596) 71, 71 odsyłacz 5, 74 odsyłacz 1.
Galatea 160.
Gallerani Cecylia, portret przez Leonarda da Vinci 220.
Galli, rzeźbiarz w. XIX w Krakowie 250.
Gamrat Piotr, biskup krakowski i arcybiskup gnieźnieński 66, 67, 72, 74.
Gandino koło Bergamo 54.
Ganimedes 160.
Garanga (Karanka) 52 odsyłacz 5.
Garczyński Edward 246 i jego portret w kościele w Zbąszyniu 246.
Garczyński Stefan, generał wojsk koronnych 246.
Garczyński Stefan, wojewoda poznański 246.

garncarz zob. Malowannik.
Garovi Francesco z Bissone nad jeziorem Como, architekt wieży w Daczycach 50.
Gattamelata, pomnik przez Donatella 220.
Gawiński, sielankopisarz 202, 204.
Gawlik Zygmunt, architekt, rozprawa: *Romański kościół św. Salwatora w Krakowie* 227—229.
Gawroński Andrzej, biskup krakowski 12 odsyłacz 1.
Gąsiorowska Maria zob. Jarosławiecka-Gąsiorowska Maria.
Gąsiorowski Stanisław, archeolog i historyk sztuki VI; dyskusja 211, 218, 233, 279.
Gdańsk: ekspozytura artystyczna Niderlandów 85; exlibrisy 224; haftowane oprawy książek 239; introligatorstwo 241; kościół brygidek 94; sprowadzanie figur do Wilanowa 132.
Gedroyć Michał zob. Michał Gedroyć bł.
Gembicki Piotr, biskup krakowski 113.
gemmy w Muzeum Czartoryskich w Krakowie 214.
Genewa 263.
Genua: Akademia Sztuk Pięknych 156; fabryka pasów typu polskiego Filibertiego 198—200; pałace: Carega-Cataldi, portal renesansowy 53, Lercari-Parodi 54, Spinola (Prefettura) przy via all'Acquasola, portal renesansowy 54.
Gereon św.: kościół w Kolonii 101; relikwiarz puszkowy z r. 1533 w katedrze w Gnieźnie, dar kanonika Wojciecha Załuskiego 9.
Gerstenberg 218.
Gesualdo, kardynał 108.
Getswender Sebestian, zegarmistrz cieszyński (1700) 41.
Geyling Karol z Wiednia, wykonawca witraża w kościele N. P. Marii w Krakowie 265.
Gębarowicz Mieczysław, historyk sztuki VI, 141, 147.
Ghiberti Lorenzo, rzeźbiarz 220.
Ghirlandajo Domenico, malarz 112, 220.
Gialdi Jerzy, architekt i rzeźbiarz na Morawach 56.
Giani I., pas typu polskiego z r. 1861 w Muzeum Narodowym (kolekcja Feliksa Jasieńskiego) w Krakowie 200.
Gidziński Łukasz, dzierżawca wójtostwa w Chełmie 252.
Gioconda, portret przez Leonarda da Vinci 220.
Giotto, sceny z życia Chrystusa i N. P. Marii 220.
gisernicy z Krakowa w Żółkwi 131.
Glińsko (koło Żółkwi), wyroby ceramiczne 136 odsyłacz 1, 149.
Głębokie, kościół pokarmelicki 257.
Głownia Paweł, dziekan Kapituły Katedralnej Krakowskiej 243.
Gniewków zob. Ostrów.
Gniezno 18; Kapituła Katedralna 243 i jej herb na płycie nagrobnej kardynała Fryderyka Jagiellończyka w katedrze na Wawelu 245; katedra 244, budowla gotycka 210, jej skarb: skarbiec: Codex aureus i Ewangeliarz Kruszwicki, oprawy złotnicze 239, krzyże z daru kardynała Fryderyka Jagiellończyka: mniejszy 21—25 i *fig. 18, 19* oraz większy 16—21 i *fig. 15—17*, relikwiarze puszkowe: dar Jakuba Boksicy (1483—93) 8, 12, św. Gereona (1533), dar kanonika Wojciecha Załuskiego 9, dar Benedykta z Łopienna (1481), 7, 12, 23, św. Wojciecha roboty Jakuba Bartha (1494) 8, 12; kościół św. Jerzego 229; kościół św. Trójcy, monstrancja gotycka 21; rotunda Mieszka I 210, 211; szpital na przedmieściu, założony przez kardynała Fryderyka Jagiellończyka 244.
Gojski, kuchmistrz kasztelana Jerzego Zbaraskiego 182.
Golgota 202.
Golicyn, książę 169.
Goliński Bernard, jezuita, spowiednik Zygmunta III 92.
Goncourt Jules i Edmond 202, 203.
Gonzaga Ludwik z Mantui, wódz florencki, fundator chóru kościoła SS. Annunziata we Florencji 101.
Gonzaga zob. Maria Ludwika, Wielopolski.
Gorczyn Jan Aleksander, sztycharz 147, 148.
Gorod Puszkina zob. Carskie Sioło.
gotyk 197, 217, 219, 244; zob. też architektura, hafciarstwo, malarstwo, rzeźba, złotnictwo.
Górka Duchowna w Wielkopolsce, obraz Matki Boskiej 185.
Górna Wieś (Myślenice), dom Marcina Grabyszy 182.
Górski Adam († 1595), płyta nagrobna u dominikanów w Krakowie 75.
Górski Piotr, herb Bożawola na witrażu Stanisława Wyspiańskiego w kościele N. P. Marii w Krakowie 265.
Grabowski Ambroży, starożytnik krakowski 254, 259, 279.
Grabowski Tadeusz, historyk literatury, dyskusja 198, 205, 210, 219.
Grabysza Marcin, mieszczanin myślenicki, oficjalista kasztelana Jerzego Zbaraskiego 182.
Gracje trzy na medalionie rzymskim w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (nr 64) 213.
grafika, wzory dla złotników 15; zob. też Aliamet, Częstochowa, Eisen, Jędrzejowski, Lebas,

Longuel, Łowicz, Makowski, Mellan, miedzioryt, Morawa, Mylius, Myślenice, rycina, Stwosz, sztych, Wille, Żukowski.
Graz, gmach stanowy, portal renesansowy 53.
Grecja 233; architektura starożytna 230—237; artyści w Rzymie w w. II 211; biżuteria zob. złotnictwo, biżuteria grecka; Grecy 231—233.
Gregorczyk Jan i Stanisław, pracownia złotnicza w Krakowie (w. XX) 184.
Grien Hans Baldung, rysunek z r. 1533 przedstawiający Ukrzyżowanie 187.
Grodecki Roman, historyk, dyskusja 279.
Grodno: fabryki pasów i innych tkanin Antoniego Tyzenhauza 199; zamek, miedzioryt Tomasza Makowskiego 225.
Grodzicki Antoni, przeor dominikanów krakowskich (koniec w. XVI) 65, 68.
Grodzicki Józef, herb Łada na witrażu Józefa Mehoffera w kościele N. P. Marii w Krakowie 266, 270.
Grodzicki Wawrzyniec, kanonik poznański, ofiarodawca relikwiarza puszkowego św. Sabiny (1510) w katedrze poznańskiej 8.
Gromnik koło Tarnowa 230 odsyłacz 1.
Groot, malarz nadworny Katarzyny II 169.
Grot Jan, biskup krakowski, kaplica w katedrze na Wawelu 244.
Gröll Michał, księgarz i nakładca warszawski w w. XVIII 202, 203, 205.
Grundmann G., historyk sztuki 246, 247.
Grunwald Chr. z Legnicy, rzeźbiarz w Rydzynie w w. XVIII 246.
Gruszczyński Jan, współzawodnik do biskupstwa krakowskiego 245.
Grüber Wit z Falckenstein w Tyrolu, architekt (1677) 47 odsyłacz 9.
Gryf Jaksa z Miechowa, fundator klasztoru norbertańskiego na Zwierzyńcu w Krakowie 227.
Grzegorz XIV, papież 73.
Grzegorz z Nazjanzu św. 230 odsyłacz 1.
Grzymisława, matka bł. Salomei, wizerunek na nie zachowanym relikwiarzu puszkowym bł. Salomei (1632) u franciszkanów w Krakowie 12 odsyłacz (c. d. ze str. 11).
Gubrynowicz Bronisław, historyk literatury 143.
Gudojachy na Litwie, obraz Matki Boskiej 185.
Guebriant de, marszałkowa, podróż do Polski (1646) 181, 181 odsyłacz 1.
Guerquin Bogdan, architekt: dyskusja 179, 193, 225, 237; rozprawa *Zamek w Jazłowcu* 180—181; wybór na współpracownika Komisji Historii Sztuki 226.
Guglielmi Gregorio, malarz 153—175.
Gumniska, zbiór portretów polskich, własność Sanguszków 271, 276.
Gurlitt Korneliusz, historyk sztuki 257.
Gurson, jezuita, autor planu domu profesów przy kościele św. Piotra w Krakowie 91 *fig.* 2, 95, 95 odsyłacz 1, 98—101.
Gustaw Romuald, bernardyn, autor monografii bernardynek krakowskich 259.

Habsburg Karol Ludwik, arcyksiążę, ofiarodawca dzwonów do kościoła parafialnego w Żywcu (około r. 1840) 42.
Habsburgowie, herb: na berle kardynała Fryderyka Jagiellończyka ofiarowanym Uniwersytetowi Krakowskiemu 14, 245; na infule jego (nie zachowanej) w katedrze na Wawelu 244; na kapie jego (nie zachowanej) tamże 244; na kielichu jego (nie zachwanym) tamże 245; na krzyżu mniejszym kardynała Fryderyka Jagiellończyka w katedrze w Gnieźnie 21, 24; na krzyżu ofiarowanym mu przez matkę (nie zachowanym) w katedrze na Wawelu 245; na pastorale jego (nie zachowanym) w katedrze na Wawelu 244; na relikwiarzu puszkowym św. Stanisława (1504) w katedrze na Wawelu 1; zob. też Elżbieta, królowa polska.
Habsburskie kraje, dzieła złotnicze z emalią węgierską 23.
Haci..., rzeźbiarz (?) w Żółkwi 143.
hafciarstwo w Polsce: antepedium kardynała Fryderyka Jagiellończyka (nie zachowane) w katedrze na Wawelu 244; infuły (prócz Strzępińskiego nie zachowane) tamże 244; kapy (nie zachowane) tamże 244; oprawy: Anny Jagiellonki (1582) w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie 239, Zofii z Sieniawskich Czartoryskiej (1731) w Muzeum Czartoryskich w Krakowie 235 *fig. 38*, 239 oraz inne w Gdańsku, Kórniku, Krakowie i Warszawie 239; ornaty: biskupa Jana Chojeńskiego (nie zachowany) w katedrze na Wawelu 244 i Piotra Kmity tamże 2, 244; szerzynki (nie zachowane) w katedrze na Wawelu 244.
Hahr A., historyk sztuki 27, 57.
Hajdecki Aleksander 247.
Halikarnas zob. Dionysios.
Haur J. K., traktat o malarstwie 273.
Hebe (Ebea) 160.
„Hebrejczyk" zob. Seweryn.
Helena, żona Aleksandra Jagiellończyka 243.
Heleniusz, wzmianka o obrazie Matki Boskiej Myślenickiej 181, 192.
Helios, głowa na diademie hellenistycznym z Włoch południowych w Muzeum Czartoryskich (nr 20) 212, 216.
Hendel Zygmunt, architekt 79, 264, 265.

Henryk II, król francuski, nagrobek w Saint-Denis 84.
Henryk IV, cesarz, nagrobek w Spirze 259.
Henryk Hohenzollern, pałac w Berlinie 159, 160.
Henrykowski, cześnik nowogrodzki, zarządca giserni w Żółkwi za Jana III 131.
Herder 217.
Herkules (Ercole) 160.
Hermannstadt zob. Sibenbirger.
Hermogenes 231.
Hernas Michał, cieśla ze Ślemienia (1821) 38.
Hiszpania 89, 92 odsyłacz 1, 113; introligatorstwo 242.
Hoffman J., ołtarze u pijarów w Krakowie 257 odsyłacz 2.
Holandia 224; malarstwo, wpływ na Polskę 272.
Holbein Młodszy, malarz 272.
Homer 162, 163.
Horbulów na Polesiu, obraz Matki Boskiej 181.
Horst Henryk, rzeźbiarz renesansowy lwowski 84, 84 odsyłacz 5.
Hory w orszaku Apollina 171.
Hozjusz Stanisław, kardynał, biskup warmijski 89, 90.
Hradec 49, 50.
Humniewicz Kazimierz ks., pełnomocnik Jana III w sprawach artystycznych 132, 141 odsłyacz 3, 142.
Husarski Wacław, historyk sztuki 27.
Hutte (Czapka), rzeźbiarz renesansowy lwowski 84 odsyłacz 5.
Hyksosi 219.

Ibrahim ibn Jakub, podróżnik w. X po krajach słowiańskich 229.
Ickowicz Hirsz, Żyd, złotnik Jana III w Żółkwi 130.
Ickowicz Naftali, Żyd w Żółkwi za Jana III 130.
Idzi św., kościół w Krakowie 68—70 *fig. 3—5*, 76—77 *fig. 6—9*, 78, 79, 86, 87.
Ignacy Loyola św. 89; posąg na mauzoleum św. Stanisława w katedrze na Wawelu 118.
Ingarden Roman, filozof, dyskusja 233.
Innus Marcin, złotnik cieszyński (w. XVIII) 39, 60.
Inster 73.
introligatorstwo: francuskie, wpływ na Polskę i w ogóle na Europę w w. XVII i XVIII 242; hiszpańskie 242; koptyjskie w. VI—VIII 240; w Neapolu w w. XV 242; niemieckie 241; okucia metalowe opraw 243; w Polsce 234—242 *fig. 36—45*, 238—243; na Sycylii 242; na Węgrzech 242; włoskie 241, 242.
Italia zob. Włochy.
Iustitia zob. Sprawiedliwość.
Iwan III, car moskiewski 243.
Iwanowice (Ivanovice) na Morawach, zamek renesansowy (1608) 48.
Izabela, królowa węgierska 24
Izrael, Żyd, hafciarz Jana III w Żółkwi 130.
Izyda: na bransolecie rzymskiej z w. II—III po Chr. w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (nr 62) 213; na naszyjniku wczesnochrześcijańskim z w. V (?) w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (nr 79) 213.

Jabłonowski Stanisław, hetman wielki koronny i kasztelan krakowski 128; projekt nagrobka przez Jana Fryderyka Myliusa 224.
Jacek św. 67 odsyłacz 1, 78, 79; kaplica u dominikanów w Krakowie 65—71, 74 odsyłacz 1 i c. d. na str. 75, 75, 76; mauzoleum w tejże kaplicy (1583), przerobione na stalle w kościele św. Idziego w Krakowie 65, 66, 66—67 *fig. 1—2*, 68—71, 74, 76—81, 81—83 *fig. 12—14*, 84—87, 85—86 *fig. 15—16*, jego opis przez Mucantego (1596) 71—74, jak również mauzoleum dawniejsze (1545) i późniejsze (1629, 1700) 65, zob. też Kraków, kościół św. Idziego, stalle; posągi św. Jacka na jego mauzoleum u dominikanów w Krakowie 72, 74, 76, 77, 79 *fig. 11*, 82, 83, 87 oraz na mauzoleum św. Stanisława w katedrze na Wawelu 118; relikwiarz puszkowy augsburski (1611) u dominikanów w Krakowie 10, 12; zob. również Maria Matka Boska: Madonna Jackowa.
Jacobovsky C. V. 192.
Jadwiga, królowa polska: berło rektorskie Uniwersytetu Jagiellońskiego 14 i jej herb na nim 245.
Jagiellonowie 24, 243; herb (półtora krzyża) na mniejszym krzyżu kardynała Fryderyka Jagiellończyka w katedrze w Gnieźnie 21; zob. też Aleksander, Anna, Elżbieta, księżna bawarska, Fryderyk, Izabela, Jan Olbracht, Kazimierz Jagiellończyk, Kazimierz św., Władysław Jagiełło, Władysław, król czeski i węgierski, Zygmunt I Stary, Zygmunt August.
Jaksa zob. Gryf.
Jan Albert Waza, kardynał, biskup krakowski 14.
Jan Antoni, bakałarz siedmiu sztuk wyzwolonych w Krakowie, syn złotnika Antoniego z Koszyc (1522) 24.
Jan Chrzciciel św.: na kapie kardynała Fryderyka Jagiellończyka (nie zachowanej) w katedrze na Wawelu 244; na tryptyku w kościele koronacyjnym w Budapeszcie (w. XVI) 190; ulica w Krakowie 257, 279; w więzieniu i ścięcie, sceny na nie zachowanym

skrzydle tryptyku renesansowego w Jordanowie 190.
Jan, cieśla z Opawy w Żywcu (w. XVI) 60.
Jan, dominikanin, stiukator we Lwowie i Nowogródku (w. XVIII) 200—202.
Jan z Dukli bł., nagrobek u bernardynów we Lwowie 193—194 *fig. 5—6*, 193—198.
Jan Ewangelista: św. u stóp Chrystusa na krzyżu (nie zachowanym) w katedrze na Wawelu, darowanym kardynałowi Fryderykowi Jagiellończykowi przez matkę 245; na tryptyku w kościele koronacyjnym w Budapeszcie (w. XVI) 190; ulica w Krakowie 257, 279.
Jan Kanty św.: kanonizacja w Rzymie i jej obchód w Krakowie, rysunek Franciszka Placidiego w Bibliotece Jagiellońskiej i drugi w kościele św. Anny w Krakowie 258, 258 odsyłacz 8.
Jan (Iwanek), malarz w Żółkwi za czasów Jana III 144.
Jan Olbracht, król polski 243—245; herb na relikwiarzu puszkowym św. Stanisława (1504) w katedrze na Wawelu 245; kaplica tamże 244, 249 i nagrobek w niej 244.
Jan III Sobieski, król polski 179; mecenas sztuki w Żółkwi 127—151; nagrobek w katedrze na Wawelu 247—250, 248 *fig. 46*, 252, 256, 258, 259; portrety 272; portret w Żółkwi 144; portret konny przez Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego przeniesiony z Żółkwi do Wilanowa 148; portret w otoczeniu rodziny w Wilanowie, zapewne dzieło Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego 147, 147 *fig. 7*; wieża zamku na Wawelu 269; wisiorek z herbem Janina w Muzeum Czartoryskich w Krakowie 214; zdobycie Jazłowca (1684) 181.
Jan z Wrocławia, konwers dominikański, budowniczy kaplicy św. Jacka u dominikanów w Krakowie (1543—5) 65.
Jan z Wrocławia, ofiarodawca kielicha z filigranem węgierskim do kościoła parafialnego w Niepołomicach 24.
Jan Zygmunt Zapolya, król węgierski 24.
Janakowska Jadwiga zob. Mehofferowa Jadwiga z Janakowskich.
Janina, herb Jana III na wisiorku w Muzeum Czartoryskich w Krakowie 214.
Jankowitz Maria z domu Collot 169.
Jankowitz Stanisław, baron 169.
Janusz, książę mazowiecki 243.
Jarosław, kościół i klasztor jezuitów 94, 95.
Jarosławiecka-Gąsiorowska Maria, historyk sztuki, rozprawa: *Stan badań i próba dziejów oprawy artystycznej w Polsce* 238—243; sekretariat Komisji Historii Sztuki (1925—30) VII.
Jaryczów 130, 132, 149; forteczka 137, 138.
Jasieński Feliks, kolekcja w Muzeum Narodowym w Krakowie, pas z sygnaturą „I Giani 1861" 200.
Jastrzębski Stanisław, dworzanin kasztelana Jerzego Zbaraskiego 182.
Jaworów 132, 149, 151.
Jazłowiec: domy mieszczańskie 181; klasztor niepokalanek 180, 181; pałac Poniatowskich 180; zamek 180, 181, jego baszty renensansowe 181, kaplica renesansowa 181, okno i portal gotyckie 180, portale renesansowe 180, 181, rozbudowa za Jazłowieckich w w. XVI 180, 181 i za Koniecpolskich w w. XVII 181, wieża gotycka 180, wieża wjazdowa z w. XVI 180.
Jazłowieccy 180.
Jazłowiecki Hieronim 181.
Jazłowiecki Jerzy, hetman wielki koronny 180, 181.
Jazłowiecki Mikołaj 181.
Jelemowicz Hirsz, Żyd, złotnik w Żółkwi za Jana III 148.
Jeleśnia zob. Płaza.
Jentiner, budowniczy z Białej w Żywcu 38.
Jerozolima 202; rotunda Grobu Chrystusa 211.
Jerzy, snycerz w Żółkwi za Jana III, może Eleuter Szymonowicz (starszy) 141, 141 odsyłacz 3, 142, 147.
Jerzy św., wezwanie: cerkwi (św. Jura) we Lwowie 261; kościołów w Gnieźnie i Krakowie 229.
Jesse, drzewo genealogiczne Chrystusa i Marii na witrażu Józefa Mehoffera i Stanisława Wyspiańskiego w kościele N. P. Marii w Krakowie 264, 265.
jezuici 89—92, 92 odsyłacz 1, 96, 99, 100, 106, 107, 112; w Krakowie 279; organizacja budowlana w Polsce 132; zob. też Alabiano, Aquaviva, Bednarski, Bernardoni, Britius, Goliński, Gurson, Ignacy Loyola św., Jarosław, Kalisz, Kobyłka, Kraków, Legnica, Neapol, Nieśwież, Poplatek, Skarga, Vota, Wąsowski, Werona.
Jędrzej św. zob. Andrzej św.
Jędrzejowski Józef Paweł, exlibris Tadeusza Franciszka Ogińskiego, kasztelana trockiego 224.
Jiczyn zob. Nowy Jiczyn (Nový Jičin).
Jirkow (Jirkov) w Czechach 46.
Jokundynus św., relikwiarz puszkowy w katedrze poznańskiej 9.
Jolenta bł. na nie zachowanym relikwiarzu puszkowym bł. Salomei (1632) u franciszkanów w Krakowie 12 odsyłacz (c. d. ze str. 11).

Jordan, biskup poznański w w. X 211.
Jordan, rzeka w Ziemi Świętej zob. Chrystus, Chrzest.
Jordan Wawrzyniec Spytek, kasztelan krakowski 187, 188, 188 odsyłacz 2, 189—191; nagrobek u św. Katarzyny w Krakowie zob. Jordanowie, nagrobek; na obrazie św. Trójcy w Jordanowie 187—189; wzmianka w liście Commendoniego do św. Karola Boromeusza 189 odsyłacz 1; wzmianka u Vasariego 189 odsyłacz 1.
Jordanowa Anna z Sieniawskich 187; na obrazie św. Trójcy w Jordanowie 187.
Jordanowie: nagrobek u św. Katarzyny w Krakowie 189, 191; portrety na obrazie św. Trójcy w Jordanowie 187, 188.
Jordanów: kościół parafialny, obraz Spotkanie Matki Boskiej ze św. Elżbietą (w. XVI) 189 *fig. 4*, 190, 191, obraz św. Trójcy (w. XVI) 187—191, 188 *fig. 3*, skrzydło tryptyku (w. XVI, nie zachowane) 189, 190; kościół św. Trójcy (rozebrany) 187; szpital (dom ubogich) 188; zob. też Łętownia.
Jordanówna Anna zob. Zebrzydowska Anna z Jordanów.
Jordanówna Barbara na obrazie św. Trójcy w Jordanowie 189; zob. też Zbaraska, Zborowska Barbara z Jordanów.
Jordanówna Elżbieta, zob. Bonerowa, Ligęzina Elżbieta z Jordanów.
Jordanówna Magdalena zob. Wapowska Magdalena z Jordanów, Sobek z Sulejowa.
Jordanówna Zofia na obrazie św. Trójcy w Jordanowie 189; zob. też Zborowska Zofia z Jordanów.
Jowisz (Giove) 160, 175.
Józef św., wezwanie kościoła bernardynek w Krakowie 259, 276, 277, 278 *fig. 78*.
Judasz, pocałunek, scena na skrzydle tryptyku (nie zachowanym) z w. XVI w Jordanowie 189.
Juliusz II, papież 103—105.
Junona (Giunone) 160.
Jutrzenka zob. Aurora.

Kairo, zbiory biżuterii aleksandryjskiej 215.
Kaliski, kronika bernardyńska (1647) w Bibliotece Konwentu Bernardynów we Lwowie 194 odsyłacz 3.
Kalisz: introligatorzy 241; kościół i kolegium jezuitów 94, 95; typ stiuków lubelsko-kaliski 209, 210.
Kallimach 243.
Kalwaria Zebrzydowska 59, 187; Archiwum Bernardynów 96 odsyłacz 2; budowle Baudartha 94, 95 i Bernardoniego 95; obraz Matki Boskiej 185, 185 *fig. 2;* ołtarz N. P. Marii 39 odsyłacz 1.
Kalwaria na Żmudzi, obraz Matki Boskiej 185.
Kapinos Wojciech Młodszy (zw. Kapinosczyk, Kapinosowicz, Życzliwy), rzeźbiarz i architekt lwowski w. XVI—XVII 194—196.
Kapinos Wojciech Starszy, architekt lwowski w. XVI 195, 196.
Karaimowie w Żółkwi za Jana III 130.
karmelici, kościół w Głębokiem 257.
karmelitanki bose 113; klasztor w Krakowie przy kościele św. Marcina 113; zob. też Teresa św.
Karol Boromeusz św.: sceny z życia na kolumnach przed kościołem w Wiedniu 261; wezwanie kościoła w Wiedniu 261, 262.
Karol IV, cesarz, zamek w Karolowych Warach 46.
Karol XII, król szwedzki 246.
Karol Wielki, tum w Akwizgranie 101.
Karol Ferdynand Waza, biskup wrocławski 36.
Karolowe Wary (Karlovy Vary, Karlsbad), wieża z galerią i zamek Karola IV 46.
Kaszkowic Stanisław ks., dziekan żywiecki (1648) 39 odsyłacz 1.
Katarzyna II, caryca, 161, 165, 169; alians z Polską, temat niedoszłego fresku Gregoria Guglielmiego 159, 160; portret przez tegoż 172; zob. Minerwa Północy.
Katarzyna, królowa polska, żona Zygmunta Augusta 62.
Katarzyna św. (Aleksandryjska): w dekoracji malarskiej na wieży w Żywcu 39; wezwanie kościoła w Krakowie 189, 191.
Katarzyna Sjeneńska św., figurka z mauzoleum św. Jacka w stallach u św. Idziego w Krakowie 81.
Kazimierczyk zob. Stanisław Kazimierczyk bł.
Kazimierz, dzielnica Krakowa (dawniej osobne miasto) 197, 198; Furta Bocheńska koło Wawelu 279; mury obronne 279; zob. też Kraków, kościoły: Bożego Ciała, św. Katarzyny, trynitarzy, Pinkus.
Kazimierz Jagiellończyk, król polski 1, 243.
Kazimierz św., posąg na mauzoleum św. Stanisława w katedrze na Wawelu 118.
Kazimierz Wielki, król polski, ofiarodawca relikwiarzy hermowych do Płocka i Stopnicy 1.
Kątska Dorota, ksieni norbertanek na Zwierzyńcu w Krakowie 114, 226.
Kessel van, malarz Jana III 131, 144, 146.
Kęty, kaplica Narodzenia św. Jana Kantego 39 odsyłacz 1.
Kielce, pałac biskupów krakowskich 252.
Kieszkowski Jerzy, historyk sztuki, sekretarz Komisji Historii Sztuki (1902—3) VII.

Kieszkowski Witold, historyk sztuki: nabycie rycin Tomasza Makowskiego do Muzeum w Wilnie i ich fotografie 225; wybór na współpracownika Komisji Historii Sztuki 226.
Kinga bł. na niezachowanym relikwiarzu bł. Salomei z r. 1632 u franciszkanów w Krakowie 12 odsyłacz (c. d. ze str. 11).
Kitowicz, wzmianka o pasach typu polskiego wyrabianych w Paryżu 198.
klaryski: klasztor w Krakowie 94, 113, 277; kościół w Starym Sączu, sygnaturka 253 *fig. 52*, 255.
Kleck, zamek, miedzioryt Tomasza Makowskiego 225.
Kleczkowski Adam, germanista, dyskusja 218, 219, 237, 238.
Klein Franciszek, historyk sztuki 95 odsyłacz 1.
Klemens VIII, papież 73, 74.
Kleopatra 81 odsyłacz 1.
Kłodzko (Śląsk), wieża ratuszowa z galerią (1654) 47, 55 *fig. 20*.
Kmita Piotr (starszy), wojewoda krakowski, ofiarodawca ornatu ze scenami z życia św. Stanisława dla katedry na Wawelu 2, 244.
Knota zob. Kota.
Kober Marcin, malarz, portret Stefana Batorego 272.
Kobyłka (Kobyłki): fabryka pasów Selimanda 198; kościół pojezuicki 257.
Kochanowski Jan, poeta 219.
Koelner Antoni, architekt 247.
Koenigsmark Aurora hr., monogramy na pierścieniach w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (nry 176—179) 214.
Kolonia, kościół św. Gereona 101.
Komoniecki Andrzej, wójt i kronikarz żywiecki (w. XVIII) 28, 31, 34, 41, 42, 62, 179; rysunek kościoła w Żywcu 38, 39, 41, *fig. 10*.
Komornicki Stefan, historyk sztuki: inwentarz Muzeum Czartoryskich w Krakowie 211; sekretarz Komisji Historii Sztuki (1923) VII.
Komorowscy, mecenasowie sztuki na Żywiecczyźnie 36, 63.
Komorowska Anna z Walaszków, nagrobek roboty Macieja Świętka w kościele parafialnym w Żywcu 61.
Komorowska Barbara z Tarnowskich, kasztelanka żarnowska 40.
Komorowski, Memoriale Ordinis Fratrum Minorum w Bibliotece Konwentu Bernardynów we Lwowie 195 odsyłacz 3 i 5.
Komorowski Jan, kasztelan połaniecki (1566) 62; nagrobek roboty Macieja Świętka w kościele parafialnym w Żywcu 61.
Komorowski Jan Spytek, podczaszy królowej Katarzyny, fundator wieży kościoła parafialnego w Żywcu († 1586) 31, 32, 39, 40, 41, 62, 63; nagrobek roboty Macieja Świętka w tymże kościele 61.
Komorowski Krzysztof, kasztelan oświęcimski, fundator wieży kościoła parafialnego w Żywcu († 1608) 31, 32, 40, 62, 63.
Komorowski Wawrzyniec, sekretarz królewski, fundator rozbudowy kościoła parafialnego w Żywcu († 1550) 31, 62.
Konarski Jan, biskup krakowski: kielich nie zachowany w katedrze na Wawelu 245; wykonawca fundacji relikwiarza św. Stanisława (1504) w katedrze na Wawelu 1.
Koniecpolski Aleksander 181.
Koniecpolski Stanisław, hetman 181.
Konstancja bł. na nie zachowanym relikwiarzu puszkowym bł. Salomei (1632) u franciszkanów w Krakowie 12 odsyłacz (c. d. ze str. 11).
Konstanty, hafciarz z Zamościa w Żółkwi za Jana III 130, 150.
Konstanty, królewicz zob. Sobieski Konstanty.
Konstantyn Wielki, bazylika św. Piotra na Watykanie 104.
Konstantynopol 101.
Kopera Feliks, historyk sztuki V, 75, 79; dyskusja 237, 243; sekretarz Komisji Historii Sztuki (1900—1) VII; wybór na przewodniczącego w r. 1945 VII i na lata 1947—1948 229.
Kopernik Mikołaj 236 *fig. 39*.
Koptowie, oprawy z w. VI—VII 240.
Korczak, herb Komorowskich na galerii wieży i nad portalem kościoła parafialnego w Żywcu 40.
Korczyn 229.
Kordecki Augustyn ks. zob. Częstochowa.
Kore, postać ze Starego Testamentu 220.
Korwin, herb Ignacego Karola Milewskiego 265.
Korwin Maciej zob. Maciej Korwin.
Kosmas, kronikarz czeski 228, 229.
Koszyce, zob. Antoni, złotnik.
Kościan, kościół parafialny, relikwiarz puszkowy z r. 1482 8 i drugi nie datowany 9.
Kościelec pod Proszowicami, relikwiarz puszkowy z r. 1701 11.
Kościuszko Tadeusz: powstanie 245; wizerunek na pierścieniach w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (nry 144, 145) 214.
Kota (Knota), domek Na Gródku w Krakowie 206 *fig. 16*.
kotlarz zob. Mayer.
Kowalski Jan, złotnik w Żółkwi za Jana III 148, 148 odsyłacz 8, 149.

Kowno, zamek, miedzioryt Tomasza Makowskiego 225.
Kórnik, oprawy haftowane 239.
Krakowczyk zob. Seweryn.
Kraków VI, 17, 18, 21, 24, 31 odsyłacz 1, 67, 71 odsyłacz 5, 85, 86, 92, 94, 123, 131, 137, 138, 182, 182 odsyłacz c. d. ze str. 81, 247, 249, 250, 256, 258, 259, 261, 263, 264, 265, 267, 271, 272, 276, 277; Akademia zob. Polska Akademia Umiejętności oraz Uniwersytet; alabaster 198, 259; Archiwum Aktów Dawnych: budynek (dawny Szpital św. Rocha) 256 *fig. 55*, 257—259, materiały do kościoła N. P. Marii 254 odsyłacz 4, 5, rysunek hełmu wieży ratuszowej 179; Archiwum Kapitulne 250, 260, inwentarz katedry z r. 1563 244, 245, inwentarz katedry z r. 1791 245, materiały do nagrobków Michała Korybuta Wiśniowieckiego i Jana III Sobieskiego oraz do architekta Franciszka Placidiego 247 odsyłacz 2, 248 odsyłacze 1—8, 249 odsyłacze 1—5, 250 odsyłacze 1—2, 251 odsyłacze 1 i 3, 252 odsyłacze 4 i 5, protokoły posiedzeń Kapituły (acta actorum) 245; Archiwum Kurii Metropolitalnej 250, materiały do architekta Franciszka Placidiego 250 odsyłacz 3, 251 odsyłacz 2, 252 odsyłacze 1—3; barok: kościoły 89, przeszczepienie z Rzymu zob. też niżej pod kościoły: św. Anny, św. Barbary, bernardynów, św. Józefa, św. Marcina, N. P. Marii (barokizacja, bramki, kruchta, ołtarze boczne, pomniki), misjonarzy, pijarów, śś. Piotra i Pawła, trynitarzy; Biblioteka Ks. Czartoryskich: dzieła dewocyjne o Matce Boskiej Myślenickiej 182 odsyłacz 1, korespondencja Stanisława Augusta z Augustem Moszyńskim 161 odsyłacz 3, materiały do Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie za Stanisława Augusta 157 odsyłacz 3 i c. d. na str. 158; Biblioteka Jagiellońska: dzieła dewocyjne o Matce Boskiej Myślenickiej 182 odsyłacz 3, oprawa haftowana Anny Jagiellonki z r. 1582 239, oprawa z biblioteki biskupa Piotra Tomickiego 240 *fig. 43*, oprawa inkunabułu z biblioteki Pawła Zakliczowity 239 *fig. 42*, oprawa romańska (około r. 1150) 240, oprawa z r. 1426 240, okucia metalowe na oprawach 243, rysunek Franciszka Placidiego przedstawiający procesję z powodu kanonizacji św. Jana Kantego 258, 258 odsyłacz 6, sygnet drukarni biskupa Andrzeja Stanisława Kostki Załuskiego przez Żukowskiego 225; budowle z czasów Łokietka 277; cieśle w Żółkwi 136, 137; dom dziekański sgraffita 59; domy Na Gródku: Ewy Baranowej 206 *fig. 16*, Tomasza Kuczkowicza zwanego Morella 206 *fig. 16*, 209, złotnika Pełczyńskiego 206 *fig. 16*, 208, 209, Macieja Różyckiego 206 *fig. 16*, 208, dom wójtów 206; dom przy ulicy Sławkowskiej 4, stiuki w sieni 209; drukarnia biskupa Andrzeja Stanisława Kostki Załuskiego sygnet miedziorytowy Żukowskiego 225; dwór Tarnowskich Na Gródku 208, 210, 277; dwór Żeleńskich włączony w zabudowania klasztoru bernardynek przy kościele św. Józefa 277; fortyfikacje: baszty i bramy: Bednarzy 277, Floriańska 208, 277, 279, Gródkowa (Na Gródku) 206 *fig. 16*, 208, 209, 273—276 *fig. 74—77*, 277, Kurdybaników 205, 206 *fig. 16*, 208, 209, Mikołajska (czyli Rzeźnicza) 205, 206, 206 *fig. 16*, 208, 277, Nowa 205, 206 *fig. 16*, 208, Prochowa 205, 206 *fig. 16*, Rzeźnicza zob. Mikołajska, wewnętrzna w oficynie domu nr 9 przy ulicy św. Jana 279, fortyfikacji datowanie 279, mury miejskie 206 *fig. 16*, 208, 209, 277, 278 *fig. 78*, 279; Gródek 205—210, 206—207 *fig. 16—17*, portale gotyckie 206, 209, 210, zameczek Łokietka 277, 279, zob. też wyżej pod domy Na Gródku, dwór Tarnowskich oraz niżej pod klasztor i kościół dominikanek; introligatorzy 241, 242; jezuici 90, zob. też niżej pod kościoły: św. Barbary, śś. Macieja i Mateusza, śś. Piotra i Pawła, św. Szczepana; Kapituła Katedralna 243—245, 248, 249, 250, herb jej na płycie nagrobnej kardynała Fryderyka Jagiellończyka w katedrze na Wawelu 245; katedra na Wawelu 229, bramki w murze okalającym 114—117, 114 *fig. 20*, chór muzyczny i organy 248, 258, 259, kaplica Bożego Ciała (Jana Olbrachta) 249 i nagrobek króla w niej 244, kaplica biskupa Jana Grota 244, kaplica Saska (Wettinów), projekt nie wykonany Placidiego 252, 256, 258, kaplica Świętokrzyska 244, 252 i tryptyk św. Trójcy w niej 190, kaplica biskupa Tomickiego 256, kaplica biskupa Załuskiego 259, kaplica królowej Zofii, dekoracja Włodzimierza Tetmajera 267, kaplica Zygmuntowska 75, 113, mauzoleum św. Stanisława 115—116 *fig. 21—22*, 117—120, nagrobki: biskupa Jana Chojeńskiego 249, kardynała Fryderyka Jagiellończyka 245, Jana Olbrachta 249, Jana III 247, 248, 248 *fig. 46*, 249, 250, 252, 254, 256, 258, 259, biskupa Jana Lipskiego 198, Michała Korybuta Wiśniowieckiego 247—249, 249 *fig. 47*, 250, 252, 254, 256, 258, 259, skarbiec: ampułki (nie zachowane) kardynała Fryderyka Jagiellończyka 245, antependium (nie zachowane) tegoż 244, 245, akwamanile i misa (nie

zachowane) tegoż 245, infuły: kardynałów Fryderyka Jagiellończyka i Zbigniewa Oleśnickiego oraz przerobiona z diademu litewskiego (nie zachowane) 244, biskupa Tomasza Strzępińskiego 244, biskupa Piotra Tomickiego (nie zachowana) 244, kapa kardynała Fryderyka Jagiellończyka 244, 245 i z daru Zygmunta Starego 244 (obie nie zachowane), kielichy: z emalią węgierską 23, kardynała Fryderyka Jagiellończyka i biskupa Jana Konarskiego (nie zachowane) 245, kardynała Zbigniewa Oleśnickiego (nie zachowany) 244, romański nie zachowany) 244, kardynała Adama Stefana Sapiehy 245, biskupa Tomasza Strzępińskiego (nie zachowany) 244, biskupa Piotra Tomickiego (nie zachowany) 245, biskupa Piotra Wysza (nie zachowany) 244, krzyż złoty kardynała Fryderyka Jagiellończyka (nie zachowany) 245, ornaty: biskupa Jana Chojeńskiego (nie zachowany) 245, kardynała Fryderyka Jagiellończyka (nie zachowany) 244, Piotra Kmity 244, pastorały: kardynała Fryderyka Jagiellończyka (nie zachowany) 244, 245, kardynała Zbigniewa Oleśnickiego (nie zachowany) 244, relikwiarze puszkowe św. Stanisława: z daru królowej Elżbiety (1504) 1—13 *fig. 1—10*, 15, 20, 21, 245 i z daru królowej Zofii Jagiełłowej 1, 6, 12, szerzynki z herbami kardynała Fryderyka Jagiellończyka (nie zachowane) 244, skarbca (wraz z wieżami Zygmuntowską i Sobieskiego) rysunek Józefa Mehoffera 269, transept gotycki 113, tryptyk z kaplicy Jana Olbrachta, wpływ ryciny Wita Stwosza 2, tryptyk (czy dyptyk) srebrny św. Stanisława (1512) roboty Marcina Marcińca (zniszczony w r. 1657) 4, 5, wieża Zygmuntowska 248, jej podobizna na rysunku Józefa Mehoffera 269, wieża Srebrnych Dzwonów 114; klasztor karmelitów, pracownia introligatorska 240; Konsystorz Generalny 252; kościół św. Andrzeja 113; kościół św. Anny, relikwiarz puszkowy św. Jana Kantego roboty Jana Ceyplera (1695) 10, 11, rysunek przedstawiający procesję z powodu kanonizacji św. Jana Kantego 258, 258 odsyłacz 7; kościół św. Augustyna zob. kościół norbertanek na Zwierzyńcu; kościół św. Barbary 90, 94, 265, 267, 269, kolegium jezuickie i dom profesorów przy nim 92, 94, sygnaturka 253 *fig. 51*, 255, 259; kościół bernardynów: kaplica św. Anny, nagrobek bł. Szymona z Lipnicy 197 *fig. 9*, 197, 198, relikwiarz bł. Szymona z Lipnicy (po r. 1685) 10, 243, sgraffita 59; kościół Bożego Ciała: kielich z w. XVII z emalią węgierską 25, nagrobek bł. Stanisława Kazimierczyka 198, obraz Matki Boskiej 185, sygnaturka 259; kościół dominikanek Na Gródku i klasztor przy nim 205—210, 206—208 *fig. 16—18*, 277, dekoracja stiukowa 209, portal 208 *fig. 18*, 209; kościół dominikanów 267, kaplica św. Jacka 65—69, 71, 74 odsyłacz 1 i c. d. na str. 75, 75, 76, alegorie Cnót rzeźbione w niej 75, mauzoleum św. Jacka (1583) w niej, przerobione na stalle w kościele św. Idziego 65, 66, 66—67 *fig. 1—2*, 68—71, 74, 76—81, 84, 87, jego opis przez Mucantego (1596) 71—74, jego rekonstrukcja 81—86 *fig. 12—16*, 86, 87, zob. też kościół św. Idziego, stalle, Muzeum U. J., mauzoleum dawniejsze (1545) i późniejsze (1629 i 1700) 65, krzyż św. Tomasza z Akwinu 80 odsyłacz 2, Madonna Jackowa 66, 79, 81—83, nagrobki renesansowe: A. Górskiego i B. Krzeckiego 75, nieznanej damy 83, Orlików (Canavesi) 96, ołtarz św. Krzyża 74, relikwiarz puszkowy św. Jacka (augsburski z r. 1611) 10, 12, witraże średniowieczne 267; kościół (rotunda) śś. Adaukta na Wawelu 210; kościół i klasztor franciszkanów: dekoracja i witraże Stanisława Wyspiańskiego 267, mury od strony Plant 279, relikwiarze puszkowe bł. Salomei: z r. 1632 nie zachowany 11 odsyłacz 3 i c. d. na str. 12, 243 oraz z r. 1800 11; kościół św. Idziego 79, przebudowa przez dominikanów (ok. 1600) 79, stalle zrobione z mauzoleum św. Jacka u dominikanów 68—70 *fig. 3—5*, 79—81, 86, 87, figurki alabastrowe w nich: św. Jacka 79 *fig. 11*, św. Piotra z Werony i Katarzyny Wapowskiej 78 *fig. 11*; kościół św. Jerzego na Wawelu 229; kościół św. Józefa z klasztorem bernardynek 259, 277 278 *fig. 78*, obraz córki malarza Wilema 276, obraz Andrzeja Radwańskiego Stygmatyzacja św. Franciszka 259; kościół św. Katarzyny nagrobek Jordanów 189, 191; kościół św. Krzyża, kielich z w. XVII z emalią węgierską 23; kościół śś. Macieja i Mateusza 90; kościół św. Marcina 110—111 *fig. 17—18*, 113, 113 *fig. 19;* kościół N. P. Marii (Mariacki): ambona pseudogotycka 253, barokizacja za czasów infułata Jacka Łopackiego 254, bramki oddzielające kaplice od naw bocznych 251 *fig. 49*, 255, cyborium Padovana 255, kruchta zachodnia 252 *fig. 50*, 255, 259, obraz G. B. Pittoniego Zwiastowanie 254 odsyłacz 6, odnowienie pod kierunkiem Tadeusza Stryjeńskiego 263, ołtarze boczne 254, 255, ołtarz Przemienienia Pańskiego 255, ołtarz Zwiastowania 250 *fig. 48*, 254, pomnik infułata Dominika Lochmana 254 *fig. 53*, 257, 258,

pomnik infułata Jacka Łopackiego w prezbiterium 255 *fig. 54*, 257, 258 i na zewnątrz kościoła 258, 258 *fig. 56*, pomnik Wawrzyńca Jana Wodzickiego 253, 254, projekt wielkiego ołtarza przez (Jakuba) Fontanę 254, witraże: Tadeusza Dmochowskiego 265, Józefa Mehoffera i Stanisława Wyspiańskiego 262—267, 263—266 *fig. 58—70*, 269—271, 269—270 *fig. 71—73*, zob. szczegóły pod Mehoffer oraz pod Wyspiański, średniowieczne, rysunki z nich Józefa Mehoffera 271; kościół (rotunda N. P. Marii (śś. Feliksa i Adaukta) na Wawelu 210; kościół św. Marka: nagrobek bł. Michała Gedroycia 198, relikwiarz św. Doroty (1810) 12, 243; kościół misjonarzy na Stradomiu 256, 256 odsyłacz 4 i c. d. na str. 257, 259, pierwotny plan (Placidi) 259, 260 *fig. 57*, rysunki Placidiego 259, 260 *fig. 57*; kościół (św. Augustyna) i klasztor norbertanek na Zwierzyńcu 227, 229, roboty budowlane Trevana i Petriniego 114, relikwiarz bł. Bronisławy neogotycki (1845) 12, 243; kościół pijarów 257, 257 odsyłacz 2, 258, ołtarze J. Hoffmana i stiuki Chrystiana Boli 257 odsyłacz 2; kościół śś. Piotra i Pawła 89, 89 odsyłacz 1, 92 *fig. 3*, 93 *fig. 4*, 96, 96 *fig. 5*, 97, 97 *fig. 6*, 98 *fig. 7*, 101, 102 *fig. 10*, 104 *fig. 12*, 107 *fig. 14*, 108 *fig. 15*, 112, 113, 117—119, w szczególności: historia budowy 91—96, kierownictwo Britiusa i Bernardoniego 94—96, kierownictwo Trevana 97, 101, kolegium jezuickie, przymurek forteczny 279, medal na rozpoczęcie budowy 94, plan Alabiana i Britiusa (1595) 94, 95, 99, plan Gursona (1605—6) 91 *fig. 2*, 95, 98—101, plan rzymski (1596) 90 *fig. 1*, 95, 99, 101, 112, porównanie z kościołami rzymskimi (del Gesù i S. Andrea della Valle) 109, 109 odsyłacz 1 i c. d. na str. 110, 110—114; kościół reformatów, sygnaturka 179; kościół św. Salwatora na Zwierzyńcu 225—231 *fig. 26—35*, 226—229; kościół św. Szczepana 90, relikwiarze puszkowe św. Szczepana (w. XVI) 10 i św. Urszuli (w. XV) 6; kościół św. Trójcy zob. kościół dominikanów; kościół trynitarzy na Kazimierzu (obecnie bonifratrów) 257, 257 odsyłacz 1; kościół Wszystkich Świętych 244; ludwisarze zob. Ferrari, Rozembarski; Muzeum Ks. Czartoryskich: biżuteria antyczna i późniejsza rozgrabiona przez Niemców 211—217; inwentarze Bentkowskiego, Smolki i Komornickiego 211, kielich z filigranem węgierskim i napisem ormiańskim 24, oprawa dzieł Kopernika (1551) z biblioteki Zygmunta Augusta 236 *fig. 39*, 240, oprawa haftowana (1731) Zofii z Sieniawskich Czartoryskiej 235 *fig. 38*, 239, oprawa książki z biblioteki Stanisława Augusta 237 *fig. 40*, 240, oprawa złotnicza kodeksu złotego z Pułtuska 239, Rembrandta krajobraz 221; Muzeum Narodowe: oprawa drewniana notatnika krawieckiego z r. 1497, depozyt Polskiej Akademii Umiejętności 238 *fig. 41*, 240, witraże Józefa Mehoffera i Stanisława Wyspiańskiego 262; Muzeum U. J. zob. niżej pod Uniwersytet Jagielloński; obchód kanonizacji św. Jana Kantego 258 odsyłacz 8; odebranie Krakowa Czechom (999) 228, 229; Okole św. Andrzeja 208, 278, 279; oprawy: z w. XIV z biblioteki Jana Długosza 241, z czasu około r. 1510 ze zbioru E. Ph. Goldschmidta w Londynie 241 *fig. 44*, haftowane 239; pałace: biskupi 225, 252, Pod Baranami 258, Jerzego Zbaraskiego 181; plac Szczepański 90; Planty 205, 206, 277, 279; Polska Akademia Umiejętności V—VIII, 230 odsyłacz 1, Komisja Historii Sztuki V—VIII, oprawa notatnika krawieckiego z r. 1497, zdeponowana w Muzeum Narodowym 238 *fig. 41*, 240; pożar z r. 1850 225; Prałatówka kościoła N. P. Marii 254 odsyłacz 6, 265, przynależność Krakowa do Czech w w. X 228; Rynek Główny 277; snycerze gotyccy 268; Sukiennice 262; Szpital św. Rocha (dzisiejszy budynek Archiwum Aktów Dawnych) 257—259, 256 *fig. 55*; Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa VI; typ stiuków w. XVII 209, 210; ulice: Floriańska 208, Grodzka 94, 113, Gródkowa (Na Gródku) 205, 209, św. Krzyża 206, 209, Mikołajska 205, 206, 208—210, 277, Rzeźnicza 208, Sienna 205, Sławkowska 208, 209, św. Tomasza 90, Wiślna 225, Żydowska 90, 224; Uniwersytet Jagielloński V, 230 odsyłacz 1, 244, berła rektorskie z daru kardynałów-biskupów krakowskich 12, 245, w szczególności Fryderyka Jagiellończyka 13—16 i *fig. 11—14*, 20, 21, 245, Bernarda Maciejowskiego (nie zachowane) 13, 245, Zbigniewa Oleśnickiego 13, 245, berło królowej Jadwigi 14, berła dziekańskie 245, Collegium Artistarum 243, 244, Collegium Maius 16, 244, Muzeum U. J., figurka młodzieńca z nagrobka św. Jacka u dominikanów w Krakowie 82, patronat kościoła św. Idziego 79; Wawel zob. katedra, kościół św. Jerzego, zamek; wieża ratuszowa, odnowienie i podwyższenie oraz hełm Bebera (1681—7) 31, 133, 134, 139 *fig. 5*, 140, 179; Wikarówka kościoła N. P. Marii 257 odsyłacz 14,

258, portal 279; zamek na Wawelu 208, 209, odnowienie przez Trevana 117, 120—121, *fig. 24—25* 122, portret Stanisława Tenczyńskiego w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu 275, wieża Sobieskiego na rysunku Józefa Mehoffera 269; zaraza (1624) 182; złotnictwo zob. pod złotnictwo, różnice jego od poznańskiego w epoce gotyku 21; złotnicy z końca w. XV 18, pochodzący z Węgier w w. XVI 23, 24, złotnicza pracownia Gregorczyków (w. XX) 184.

Králove Hradec (Czechy), Biała Wieża (1574—80) 46, 51.

Krasiński Stanisław, archidiakon krakowski, ofiarodawca kielicha do kościoła w Krasnem (1578) 24.

Krasne, kościół parafialny, kielich z r. 1578, sprowadzony z Węgier 24.

Krasnopuszcza, ikonostas 144.

Krasowski Piotr, architekt ze Szwajcarii we Lwowie 54.

Kraszewski Józef Ignacy V.

Krechów, cerkiew bazylianów: obrazy Chrystusa 144 i Matki Boskiej 144, 185.

Kretkowski Erazm, archidiakon i oficjał krakowski 182, 183.

Krosno: kościół parafialny, rzeźba św. Trójcy 190; kościółek św. Wojciecha, rysunek Józefa Mehoffera 269; Rynek, rysunek Józefa Mehoffera 269.

Krotoszyn, kościół trynitarzy 245—247.

Królewiec 192.

Krukowiecki, mieszczanin lwowski (?) 147.

Krumłów (Krumlov) zob. Czeski i Morawski Krumłów.

Kruszwica, kolegiata, monstrancja gotycka 21.

Kruszyński Tadeusz ks., historyk sztuki: dyskusja 191, 221, 247, 279; rozprawy: *Działalność artystyczno-kulturalna kardynała Fryderyka Jagiellończyka i jego dary dla katedry wawelskiej* 243—245; *Pierwiastek dramatyczny w plastyce okresu włoskiego Odrodzenia* 220; *Pierwsze prace witrażowe Stanisława Wyspiańskiego i Józefa Mehoffera w kościele Mariackim w Krakowie* 262—267; *Szkicownik Józefa Mehoffera i jego pierwsze witrażyki w kościele Mariackim w Krakowie* 269—271.

Krypiakiewicz I. 143.

Krystian III, król duński, nagrobek w Roeskilde 84.

Krystian Marcin, rzeźbiarz z Kazimierza 197, 198.

Krzecki Bogusław († 1593), nagrobek u dominikanów w Krakowie 75.

Krzecza Stanisław, dworzanin kasztelana Jerzego Zbaraskiego 182.

Krzeszowice, b. galeria Potockich, portret Stanisława Tenczyńskiego 275.

Krzynek, namiestnik Krzysztofa Komorowskiego 43.

Krzywaczka, obraz Ukrzyżowania (1550) 189.

Krzyż św.: kaplica Świętokrzyska w katedrze na Wawelu 244, 252; ołtarz u dominikanów w Krakowie 74; ulica w Krakowie 206, 209, wezwanie kościołów: we Florencji (Santa Croce) 101 i w Krakowie 23; zob. też Maria Matka Boska: wezwanie kościoła S. Maria della Croce koło Cremy, Tomasz z Akwinu św.

Krzyżackie Państwo Zakonne, rzeźba gotycka, oddziaływanie na Polskę 268.

Krzyżanowski Julian, historyk literatury 219.

Krzyżanowski Stanisław, historyk, prezes Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa (1900—16) VI.

Kubin zob. Wajzer.

Kucharski Aleksander, murarz żywiecki (w. XVIII) 38.

Kuczkowicz Tomasz zwany Morella, dom Na Gródku w Krakowie 206 *fig. 16*, 209.

Kukizów 130, 132, 149, 151; pałac Jana III 137, 138, 144; plany budowy za Jana III 128.

Kulmbach Jan Suess, malarz, wpływ na obraz Nawiedzenia św. Elżbiety w Jordanowie 191.

Kupido 160.

Kutrzebianka Kazimiera, historyk sztuki, rozprawy: *Dwa obrazy wotywne w kościele parafialnym w Jordanowie* 187—191; *Obraz Matki Boskiej Myślenickiej* 181—187.

Kwirynał zob. Rzym.

Kyrenia, naszyjnik 216.

Laboureur de, podróż do Polski (1646) 181, 181 odsyłacz 2 i c. d. na str. 182.

La Fontaine, bajki ilustrowane miedziorytami J. Longuela podług Ch. Eisena 203, 204.

Laino zob. Ferrabosco de Laino.

Lanckorona (Lanškruna w Czechach), ratusz, portal (1580—1) 54.

Lanek Michał, ludwisarz z Opawy w Żywcu 60.

Lanzo zob. Spazio.

Laslo Szczęsny, złotnik krakowski (1522) 23.

Laszlo (= Władysław), stolarz krakowski (1501—19) 23.

Laubitz Antoni, biskup sufragan gnieźnieński, badania archeologiczne w Gnieźnie 210, 211.

Lebas J. Ph., sztycharz 203.

Legnica 246; kościół jezuitów 246.

Le Gros Pierre, rzeźbiarz 112.

Leliwa, herb: Anny z Sieniawskich Jordanowej na obrazie św. Trójcy w Jordanowie 187; szkice Józefa Mehoffera do witraża

w kościele N. P. Marii w Krakowie 270; prof. Stanisława Tarnowskiego na witrażu Stanisława Wyspiańskiego w kościele N. P. Marii w Krakowie 264 *fig. 62*, 265.
Leningrad: Muzeum Ermitażu 161 odsyłacz 2, znaleziska rzymskie z Chersonezu na Krymie 216; zob. też Petersburg.
Leon X, papież 73, 105.
Lepiarczyk Józef, historyk sztuki 259; rozprawa: *Kilka uwag o działalności Franciszka Placidiego w Krakowie* 252—258.
Lepszy Leonard, historyk sztuki V; sekretarz (1892) i zastępca przewodniczącego Komisji Historii Sztuki (1929—37) VII.
Leszek Czarny 209, 279; fortyfikacje Krakowa 277, 279.
Leszno: kościół św. Jana, kielich z filigranem węgierskim 24; zbór ewangelicki, wieża 247.
Leśniewska, wzmianka o obrazie Matki Boskiej Myślenickiej 183.
Lewkowicz Marek, Żyd w Żółkwi, „szkatulnik i zwierciadła osadzający" na dworze Jana III 130, 150.
Lewocza 24; zjazd Jagiellonów 243; zob. też Cristenhirt.
Liberec, wieża ratuszowa (1602—3) 51.
Liebert, dom w Augsburgu, plafon Gregoria Guglielmiego 159.
Ligęza Jan na obrazie Nawiedzenia św. Elżbiety w Jordanowie 190.
Ligęza Mikołaj, kasztelan zawichojski 187, 190.
Ligęza Mikołaj, starosta czchowski 191; jako chłopiec na obrazie Nawiedzenia św. Elżbiety w Jordanowie 190.
Ligęza Stanisław, podczaszy królowej węgierskiej Izabeli, ofiarodawca kielicha w Bolesławiu pod Tarnowem (1569) 24.
Ligęzianka Anna i Zofia na obrazie Nawiedzenia św. Elżbiety w Jordanowie 190.
Ligęzina Elżbieta z Jordanów I⁰ voto Bonerowa 191; na obrazie Nawiedzenia św. Elżbiety 190 i św. Trójcy w Jordanowie 187.
Lipków pod Warszawą, fabryka pasów Selimanda 198.
Lipnica zob. Szymon z Lipnicy bł.
Lipnik nad Beczwą (Morawy), kościół, wieża z galerią 31 odsyłacz 1, 46.
Lippi Filippo, malarz, Adoracja Dzieciątka Jezus 220.
Lipska Katarzyna, ksieni klarysek w Starym Sączu 255 odsyłacz 3.
Lipski Andrzej, biskup krakowski, nagrobek w katedrze na Wawelu 198.
Lipski Jan, arcybiskup gnieźnieński 197.
Lipski Jan, starosta sądecki 197.
Lipski Jan Aleksander, kardynał, biskup krakowski 14.
Lisewo (powiat chełmiński), kościół parafialny, kielich gotycki z emalią węgierską 23.
Litwa 224; herb: na berle Uniwersytetu Krakowskiego z r. 1400 245, na kielichu (nie zachowanym) kardynała Fryderyka Jagiellończyka w katedrze na Wawelu 245 i na tegoż krzyżu mniejszym w katedrze w Gnieźnie 24, na pierścieniu nr 147 w Muzeum Czartoryskich w Krakowie 214, na relikwiarzu puszkowym św. Stanisława (1504) w katedrze na Wawelu 245, na szerzynkach kardynała Fryderyka Jagiellończyka (nie zachowanych) w katedrze na Wawelu 244; mapa, miedzioryt Tomasza Makowskiego 225; zob. też Gudojachy.
Litwin (Polak z Litwy) zob. Dmochowski, Milewski.
Locci Augustyn, architekt, korespondencja z Janem III 142.
Lochman Dominik, infułat, nagrobek w kościele N. P. Marii w Krakowie 254 *fig. 33*, 257, 258.
Lodi, kościół S. Maria Incoronata 102, 103.
Lombardia: architektura przedromańska, związki z rotundą św. Wita w Pradze 210; renesans 58.
Londyn: British Museum bransolety etruskie z Corneto 212, exlibris Jana Fryderyka Myliusa z herbem francuskim 223, 223 *fig. 23*, 224; zbiór E. Ph. Goldschmidta, oprawa krakowska (około r. 1510) 241 *fig. 44*.
Longuel (Longueil) Joseph, sztycharz paryski, wykonawca miedziorytów do *Sielanek polskich* (1778) podług rysunków Ch. Eisena 203.
Lorentz Stanisław, historyk sztuki 201 odsyłacz 4
Loreto zob. Sirolo.
Losiny (Morawy), wieża z galerią 46, 47.
Losy de Losennau, „Kreisingenieur", projektodawca ratusza w Żółkwi (1787) 134, 135, 135 *fig. 2*.
Loyola Ignacy zob. Ignacy Loyola św.
Lubelskie: rzeźby gotyckie 268; typ lubelsko-kaliski stiuków w w. XVII 209, 210.
Lubiąż, kościół 247.
Lublin: Brama Krakowska 277; kościół św. Michała 209.
Lubomirska Anna z Branickich, żona Sebastiana 209.
Lubomirski Herakliusz 136.
Lubomirski Sebastian 209.
Lubomirski Stanisław, marszałek wielki koronny, exlibris dla Łańcuta 224.
Lubomlczyk zob. Seweryn.
Luborzyca, kościół parafialny, monstrancja gotycka 21.

Ludwik XII, król francuski, nagrobek w Saint-Denis 84.
Ludwik XIV, król francuski 129.
Ludwik XV, król francuski 202.
Ludwik XVI, król francuski 136, 202.
ludwisarz w Żółkwi za Jana III 131.
ludwisarze zob. C. K., Ferrari Krzysztof, Lanek, Milner, Rozembarski Wajzer.
Lugano 49—51, 55, 97, 112; zob. też Allio, Ferrabosco.
Lugesso (Lukeš) 42 odsyłacz 5.
Lusina, tryptyk gotycki, wpływ ryciny Wita Stwosza 2.
Lutek z Brzezia Jan, współzawodnik do biskupstwa krakowskiego 245.
Lwów 127, 131, 132, 136, 139, 141, 141 odsyłacz 3, 142, 144, 147, 148, 272; alabaster 198; Archiwum Archidiecezjalne, materiały do grobu i nagrobka bł. Jana z Dukli 194 odsyłacze 2—4, 195 odsyłacz 2; Archiwum Konwentu Dominikanów, materiały do stiukatora Jana, dominikanina 201 odsyłacz 3; Archiwum Miejskie, materiały do Wojciecha Kapinosa 195 odsyłacze 1—3, materiały do Bernarda Meretyna 261 odsyłacze 2—5, oprawy z w. XV i XVI 240; Archiwum Państwowe, materiały do ratusza w Żółkwi 134 odsyłacz 6; arsenał (cekauz), 131; Biblioteka Baworowskich, zbiór portretów 273; Biblioteka Konwentu Bazylianów, materiały do snycerza Samuela Piatyńskiego 143 odsyłacz 1; Biblioteka Konwentu Bernardynów, materiały do grobu i nagrobka bł. Jana z Dukli 194 odsyłacze 2, 3, 5; Biblioteka Uniwersytecka, materiały do grobu i nagrobka bł. Jana z Dukli 194 odsyłacz 3, materiały do mecenatu Jana III w Żółkwi 141 odsyłacz 3; Bractwo Stauropigialne 143, portret metropolity suczawskiego Dosyteusza przez Tomasza Wiesiołowicza 145 *fig. 6*, 146; cerkiew św. Jura 261; cerkiew i monaster św. Onufrego Deisusa 143; cerkiew Wołoska 195, 196, jej wieża Korniaktowska, hełm Piotra Bebera 139 *fig. 4*, 140; cerkiew św. Trójcy 143; handel antykwarski, pas typu polskiego roboty Filibertiego w Genui 198; introligatorstwo 241, 242; kamienice: dra Anczowskiego w Rynku 54, Królewska w Rynku 133, Łychowska przy ul. Ruskiej 147; katedra łacińska, witraże Józefa Mehoffera i Stanisława Wyspiańskiego 271; kościół bernardynów, nagrobek bł. Jana z Dukli 193—194 *fig. 5—6*, 193—198; kościół i szpital bonifratrów, 137; kościół dominikanów (Bożego Ciała), stiuki brata Jana 199—200 *fig. 10—11*, 200—202; kościół jezuitów, nagrobek hetmana Stanisława Jabłonowskiego 225; kwartalnik Dawna Sztuka VI; Muzeum Historyczne im. Jana III, zbiór portretów 273; Ormianie 242; Ossolineum, Diariusz Kazimierza Sarneckiego o dworze Jana III 127 odsyłacze 1—3, 128 odsyłacze 1—4, 131 odsyłacz 1, 136 odsyłacz 7; rzeźba nagrobkowa renesansowa 84, 85, zob. też Horst, Hutte; Sekcja Komisji Historii Sztuki P. A. U. VI; Towarzystwo Naukowe VI, 230 odsyłacz 1 i jego Sekcja Historii Sztuki i Kultury VI; Uniwersytet VI.
Lyon, pasy polskiego typu wyrabiane przez Pierre-Toussaint Dechazelle'a 198, 199.

Łabędź, herb, szkice Józefa Mehoffera do witraża w kościele N. P. Marii w Krakowie 270.
z Łabiszyna Andrzej, profesor U. J., oprawa książki 242.
Łada, herb Józefa Grodzickiego na witrażu Józefa Mehoffera w kościele N. P. Marii w Krakowie 266 i szkic do niego 270.
Ładysław z Gielniowa bł. 198.
Łagiewniki, dom Marcina Grabyszy 182.
Łańcut 224.
Łaskawski Marcin, kanonik-koadiutor katedralny krakowski (w. XVIII) 248, 250.
Łazarz, św. wezwanie kościoła i szpitala w Żółkwi 136 odsyłacz 1, 137, 138, 141, 141 odsyłacz 3, 144.
Łepkowski Józef, archeolog V.
Łęczyca, introligatorzy 241.
Łękawica, kościół drewniany, dzwony 61.
Łętownia, koło Jordanowa, kościół 188.
Łobzów, zamek królewski 122.
Łodygowice, sgraffita 59, 237, 238.
Łopacki Jacek, infułat kościoła Mariackiego, kanonik katedralny krakowski 248—250, 255, 257 odsyłacz 14 259; barokizacja kościoła N. P. Marii w Krakowie 254, 255; kruchty zachodniej tegoż kościoła fundacja 255; pomniki nagrobne w tymże kościele: w prezbiterium 255 *fig. 54*, 257, 258 i na zewnątrz 258, 258 *fig. 56*.
z Łopienna Benedykt, ofiarodawca relikwiarza puszkowego z r. 1481 w katedrze w Gnieźnie 7, 12, 23.
Łowicz, zamek arcybiskupów gnieźnieńskich, miedzioryt w dziele J. Brauna (1619) 59, 60 *fig. 24*.
Łoza Stanisław, leksykograf 257.
Łoziński Władysław, historyk kultury i sztuki VI, 54 odsyłacz 8, 84.
Łukasz, dominikanin, snycerz w. XVIII 201.

Łukasz św., patron Akademii Sztuk Pięknych w Rzymie 174.
Łuszczkiewicz Władysław, historyk sztuki 66, 234, 263—265, 267; monogram na witrażu Stanisława Wyspiańskiego w kościele N. P. Marii w Krakowie 266; prezes Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa (1898—1900) VI; przewodniczący (1878—92), poprzednio sekretarz (1873—8) Komisji Historii Sztuki P. A. U. V, VII.

Machiavelli 220.
Maciej Korwin, król węgierski, oprawy z biblioteki 242.
Maciej i Mateusz śś., wezwanie kościoła w Krakowie 90.
Maciejowski Bernard, biskup łucki 74; kardynał, biskup krakowski i arcybiskup gnieźnieński: berło ofiarowane Uniwersytetowi Krakowskiemu (nie zachowane) 13, 245.
Mader zob. Mäderer.
Maderna Carlo, architekt 106, 106 odsyłacz 1, 112, 112 odsyłacz 1, 117, 119, 120, 123.
Madryt 174; Akademia Sztuk Pięknych 156.
Magierów, zamek, posągi hetmanów przeniesione z Żółkwi 140.
Majo da Vomio Baldassare, architekt wieży w Czeskim Krumłowie 50.
Makowski Adam ks., kazanie o Matce Boskiej Myślenickiej 182.
Makowski Tomasz, miedziorytnik w. XVI—XVII, mapa Litwy i widoki zamków 225.
Maksymilian, cesarz, popiersie w onyksie na pierścieniu w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (nr 161) 214.
malarstwo: bizantyńskie 220; czeskie i morawskie barokowe i gotyckie, związek z Polską 27; niemieckie gotyckie 190; polskie barokowe: obrazy Matki Boskiej zależne od myślenickiego 185, obrazy w zamku w Żółkwi 144, portrety 271—276; polskie gotyckie: św. Trójca z Chochołowa 190 i z Dębna 190; polskie gotycko-renesansowe: odrębność od zagranicy 192, św. Trójca w Jordanowie 187—190, 188 *fig. 3*, Ukrzyżowanie w Krzywaczce (1550) 189; polskie miniaturowe w. XVIII—XIX zob. złotnictwo: biżuteria, Kościuszko, Poniatowski Józef ks., Stanisław Leszczyński; polskie renesansowe: Nawiedzenie św. Elżbiety w Jordanowie 189 *fig. 4* 190, 191 i nie zachowane jego skrzydło 189, 190, sceny z życia Chrystusa na wieży w Żywcu 39, zaginione zabytki w kościele parafialnym w Żywcu 63; w Polsce romańskie miniaturowe: Codex aureus i Ewangeliarz Kruszwicki w Gnieźnie oraz Codex aureus Pultoviensis w Muzeum Czartoryskich w Krakowie 239; polskie w Turcji 192, 193; polskie witrażowe końca w. XIX i początku XX zob. Mehoffer, Wyspiański; rosyjskie w. XVII pod wpływem polskim 275, 276; rumuńskie w. XVII 275; ruskie w. XVII 144; słowackie gotyckie, tryptyk w kościele koronacyjnym w Budapeszcie (w. XVI) 190; weneckie renesansowe, wpływ na Nawiedzenie św. Elżbiety w Jordanowie 191; włoskie renesansowe 220, zob. też Myślenice, kościół parafialny, obraz Matki Boskiej; włoskie rokokowe zob. Guglielmi; zob. też pod nazwiskami poszczególnych malarzy.
malarze zob. Aleksandrowicz, Altomonte, Arculario, Bacciarelli, Bacciarellowa, Bachelier, Bazyli, Belotto-Canaletto, Bobowski, Botticelli, Boucher, Bramantino, Brandt, Burgmair, Buonarroti, Carpaccio, Clouetowie, Cranach, Derich, Dolabella, Dudkiewicz, Dürer, Dyck van, Eleuter, Faworski, Fiesole Fra Angelico da, Fontebasso, Ghirlandajo, Giotto, Grien Hans Baldung, Grooth, Guglielmi, Holbein, Jan (Iwanek), Kessel van, Kober, Kulmbach (Suess Hans), Lippi, Martini (Simone), Maszkowski, Matejko, Mecti, Mehoffer, Mengs, Palma Vecchio, Perugino, Pillement, Pinturicchio, Plersch, Poussin, Radwański, Rembrandt, Ricci Giovanni Battista, Rode, Roos, Rosselli, Rubens, Sandrart, Santi (Rafael), Siemiginowski, Signorelli, Sodoma, Stachowicz, Stolarski, Stryjkowski, Szymonowicz, Tiepolo, Tintoretto, Tuch, Tymofiej, Vasari, Vernet, Vinci (Leonardo da), Wiesiołowicz, Wilema córka, Witkiewicz, Wojciech, Wyspiański.
Malborski Wojciech, dworzanin kasztelana Jerzego Zbaraskiego 182.
Mâle Emil, historyk sztuki 218.
Malowannik (Malownik) Aleksander, kierownik wytwórni pieców w Żółkwi za Jana III 130, 149.
Mal Tepe (Bułgaria), kurhan, ozdoby złotnicze 212
Małopolska 263, 267, 268; rzeźba gotycka 267—269; typy stiuków w w. XVII 209, 210.
Mantua, Akademia Sztuk Pięknych 156.
Mańkowski Tadeusz, historyk sztuki VI 55 odsyłacz (c. d. ze str. 54), 85, 86, 180, 181, 205, 210, 217, 226, 274, 276; dyskusja 179, 209, 219, 224, 247, 273; rozprawy: *André Le Brun, rzeźbiarz Stanisława Augusta* 229; *Bernardyńskie pomniki grobowe* 193—198; *Brat Jan, dominikanin, sztukator* 200—202; *Kronikarz Maciej Stryjkowski malarzem* 192—193; *Mecenat Jana III w Żółkwi* 127—152, 179; *O pochodzeniu architekta Bernarda Meretyna* 261—262; *Pasy polskie wyrabiane we*

Włoszech 198—200; *Sielanki polskie kopersztychami ozdobione 1778 r.* 202—205; zastępca przewodniczącego Komisji Historii Sztuki VII, 229.
Mański Stanisław, wojewoda łęczycki, poseł Zygmunta III do Stolicy Apostolskiej 73.
Marcin św., wezwanie kościoła w Krakowie 110—111 *fig. 17—18*, 113, 113 *fig. 19*.
Marcinek zob. Marciniec.
Marciniec Marcin, złotnik krakowski w. XV—XVI, autor berła kardynała Fryderyka Jagiellończyka, krzyża większego tegoż kardynała w katedrze gnieźnieńskiej i relikwiarza na głowę św. Stanisława (1504) w katedrze na Wawelu oraz nie zachowanych przedmiotów wykonanych dla Zygmunta Starego 3, 16, 21.
Marcolini, hrabia 157 odsyłacz 1.
Marczinecz zob. Marciniec.
Marek Aureliusz, pomnik na Kapitolu w Rzymie 220.
Marek św., wezwanie kościoła w Krakowie 12, 52, 198.
Maria Kazimiera, królowa polska, żona Jana III, portret konny Jerzego Eleutera Szymonowicza Siemiginowskiego przeniesiony z Żółkwi do Wilanowa 148.
Maria Ludwika Gonzaga, królowa polska 181, 181 odsyłacz 2 i c. d. na str. 182.
Maria, Matka Boska: Częstochowska, obraz cudowny na Jasnej Górze 181, 182 odsyłacz (c. d. ze str. 181) i witraż Tadeusza Dmochowskiego w kościele N. P. Marii w Krakowie 265; genealogia (drzewo Jessego) w witrażu nad organami w kościele N. P. Marii w Krakowie 265; w malarstwie: czeskie obrazy pod wpływem włoskich z w. XIII 186, Częstochowska zob. wyżej, w dekoracji wieży żywieckiej 39, Kalwaryjska (w Kalwarii Zebrzydowskiej) 185, 185 *fig. 2*, 186, Myślenicka 181—187, 181 odsyłacz 2 i c. d. na str. 182, 183 *fig. 1*, 186 odsyłacz 2, kopie jej w okolicy Myślenic 186, obrazy od niej zależne w Chocimlu koło Witebska, Cukmantl na Śląsku Czeskim, Dzikowie, Frysztaku, Górce Duchownej w Wielkopolsce, Gudojachach na Litwie, Horbulowie na Polesiu, Kalwarii Zebrzydowskiej, Kalwarii na Żmudzi, Krakowie u Bożego Ciała, Krechowie koło Żółkwi, Mariampolu, Ostrowie koło Gniewkowa, Piękoszowie w Sandomierskiem, na Pomorzu, w Samborze (cerkiew), Żurowie (powiat rohatyński) 185 i w Żywcu 192 oraz rycina w Muzeum Czartoryskich w Krakowie 182, 186, we Włodzimierzu w Rosji (w. XI) 186; Nawiedzenie św. Elżbiety: obraz w Jordanowie (w. XVI) 189 *fig. 4*, 190, 191 i obraz Palmy Starszego 220, święto 182, 183; Niepokalane Poczęcie na kapie kardynała Fryderyka Jagiellończyka (nie zachowanej) w katedrze na Wawelu 244; ołtarz w Kalwarii Zebrzydowskiej 39 odsyłacz 1; Ostrobramska, witraż Tadeusza Dmochowskiego w kościele N. P. Marii w Krakowie 265; na pieczęci dekanatu żywieckiego (1648) 39 odsyłacz 1; rycina według obrazu w Myślenicach 182, 186; w rzeźbie: gotyckie figury w Małopolsce 268, Jackowa (w. XVI) u dominikanów w Krakowie 66, 79, 81—83, na lwie (typ ikonograficzny) 268, Pietà z Wojnicza z początku w. XIV 267, Piękna Madonna (typ ikonograficzny) 268, na płycie nagrobnej kardynała Fryderyka Jagiellończyka w katedrze na Wawelu 245; sceny z życia: cykl Giotta 220, cykl w witrażu Józefa Mehoffera i Stanisława Wyspiańskiego za organami w kościele N. P. Marii w Krakowie 264; wezwanie kościołów: w Busto-Arsizio 52, koło Cremy (S. Maria della Croce) 52, 101, w Dreznie 255, we Florencji: S. Maria degli Angeli 101, SS. Annuziata (Zwiastowanie) 101, del Fiore (katedra) 109, w Gnieźnie (rotunda Mieszka I, ewentualnie Wniebowzięcia N. P. Marii) 210, w Krakowie (Mariacki pod wezwaniem Wniebowzięcia N. P. Marii) 250 *fig. 48*, 251 *fig. 49*, 252 *fig. 50*, 253, 254, 254 *fig. 53*, 255, 255 *fig. 54*, 257, 258, 258 *fig. 56*, 263, 263—264 *fig. 58—65*, 264—267, 265—266 *fig. 66—70*, 269, 269 *fig. 71*, 270, 270 *fig. 72—73*, w Krakowie rotunda (śś. Feliksa i Adaukta) na Wawelu 210, w Lodi S. Maria Incoronata (Koronacja N. P. Marii) 102, w Mediloanie: S. Maria delle Grazie 102, S. Maria presso S. Celso 52, S. Maria presso S. Satiro 102, koło Saronno 52, w Trewirze 101; w witrażach: z Dzieciątkiem (S. Wyspiański) 263 *fig. 59*, 265, 267, z koroną cierniową i lilią (S. Wyspiański) oba w kościele N. P. Marii w Krakowie 265 *fig. 66*, 266, zob. też wyżej pod Częstochowska, genealogia, Ostrobramska, sceny z życia oraz niżej pod Zwiastowanie; Zaślubiny (Sposalizio), obrazy Perugina i Rafaela 220; Zwiastowanie: ołtarz w kościele N. P. Marii w Krakowie 250 *fig. 48*, 254 i obraz G. B. Pittoniego w nim 254 odsyłacz 6, na skrzydle (nie zachowanym) z tryptyku w Jordanowie 189, na witrażu Józefa Mehoffera w kościele N. P. Marii w Krakowie 266, 266 *fig. 68* oraz na szkicu do tego witraża 269, 270, 270 *fig. 73*.
Mariampol, obraz Matki Boskiej 185.
Mars 160, 204.
Martini Simone, malarz 220.

Maszkowski Karol, malarz 264, 265.
Matejko Jan, malarz 264, 266; monogram na witrażu Stanisława Wyspiańskiego w kościele N. P. Marii w Krakowie 263, 265 *fig. 60;* prace w kościele N. P. Marii w Krakowie 263, 267.
Mateusz św. zob. Maciej i Mateusz śś.
Maybrodzic, burmistrz Żółkwi za Jana III 144.
Mayer Józef, kotlarz z Białej 38.
Mazowsze zob. Pułtusk.
Mäder zob. Mäderer.
Mäderer Jan Krzysztof, rzeźbiarz w Wiedniu w w. XVIII 261, 262.
Mäderer Maciej, dr medycyny, lekarz w Wiedniu w w. XVIII 261.
Mädererowie w Wiedniu 262.
Meazzi (Meachini) Ambroży, architekt 122.
Mecti, malarz polski w Skutari (w. XVIII) 192, 193.
Mediolan, kościoły: S. Lorenzo 101, 102; S. Mariadelle Grazie, chór 102, S. Maria presso S. Celso 52; S. Maria presso S. Satiro, zakrystia 102.
Megara Hyblaea, wisiorki greckie 216.
Mehoffer Józef, malarz 264, 265; dekoracje kościołów 267; listy z Paryża do matki 264, 265, 267; rysunki: kościoła N. P. Marii w Krakowie w czasie odnowienia 269, skarbca katedry na Wawelu z wieżami Zygmuntowską i Sobieskiego 269, witraży średniowiecznych w kościele N. P. Marii w Krakowie 271, z Krosna: kościółek św. Wojciecha i Rynek 269; szkicowniki w posiadaniu wdowy po nim 269; witraże: we Frybrugu 267, w kościele N. P. Marii w Krakowie 262, 264, 269, w szczególności: św. Franciszek Ksawery 266, 266 *fig. 70* i szkic do niego 269, 270, 270 *fig. 72*, herby: Łada Józefa Grodzickiego 266, Tarnawa Tadeusza Stryjeńskiego 266, 266 *fig. 67* i szkic do niego 269, 270 oraz szkice do herbów Leliwa, Łabędź i Osoria ks. Juliana Bukowskiego 270, św. Teodor 266, 266 *fig. 69* i szkice do niego 269, 269 *fig. 71*, 270, Zwiastowanie 266, 266 *fig. 68*, 269, 270, 270 *fig. 73*, w katedrze lwowskiej 270.
Mehofferowa Jadwiga z Janakowskich 264, 269.
Mellan Claude, grafik francuski 224.
Menada, głowa na kolczyku hellenistycznym (nr 16) i na naszyjniku rzymskim z w. I po Chr. (nr 37) z Egiptu w Muzeum Czartoryskich w Krakowie 212.
Mengs Antoni Rafał, malarz 173.
Merck 217.
Meretyn Bernard, architekt lwowski w. XVIII (zw. także Merderer, Meredinia, Meredyn, Meredyna, Meredyni, Merittiner, Mertynier) 261, 262.
Meretyn Józef, syn Bernarda 261.
Meretynowa Anna, żona Bernarda 261.
Merkury 160, 175; na obrazie Gregoria Guglielmiego Cztery Części Świata w Muzeum Narodowym w Warszawie 153.
Merlini, architekt Stanisława Augusta 252.
Metastasio, poeta 174.
Męstwo (Fortitudo), alegoria: w dekoracji malarskiej mauzoleum św. Stanisława w katedrze na Wawelu 118; na rycinie Matki Boskiej Myślenickiej w Muzeum Czartoryskich w Krakowie 186; rzeźbiona w dekoracji kaplicy św. Jacka u dominikanów w Krakowie 75.
Michał Anioł zob. Buonarroti.
Michał św. (Archanioł), wezwanie kościołów: w Lublinie 209 i podominikańskiego w Nowogródku 201, 202.
Michał Gedroyć bł., nagrobek u św. Marka w Krakowie 198.
Michał Korybut Wiśniowiecki, król polski, nagrobek w katedrze na Wawelu 247—250, 249 *fig. 47*, 252, 256, 258, 259.
Michał, snycerz ze Lwowa w Żółkwi za Jana III 136, 143.
Michałowicz Jan z Urzędowa, rzeźbiarz 75.
Mickiewicz Władysław 264.
Miechowita Maciej, kronikarz 179, 244.
Miechów, kościół bożogrobców, kielich z filigranami węgierskimi z w. XVI 24; zob. też Gryf Jaksa z Miechowa.
„Miecław", pierwszy książę chrześcijański w Polsce zob. Mieszko I.
miedzioryty: Longuela podług Eisena do *Sielanek polskich* (1778) 202—205, 203—205 *fig. 13—15;* przywożone Janowi III z Rzymu przez o. Votę 128, 132; zob. też Gorczyn, Jędrzejowski, Makowski, Mylius, Żukowski.
Mieszko I, książę polski 228, 229; kościół św. Salwatora na Zwierzyńcu w Krakowie 228; rotunda w Gnieźnie 210.
Mikołaj V, papież 112.
Mikołaj „sztukatorczyk" w Żółkwi za Jana III 142.
Mikołaj św.: Baszta Mikołajska w Krakowie 205, 206, 277; ulica Mikołajska w Krakowie 205, 206, 209, 210, 277.
Mikulińce, kościół 247.
Mikułów (Mikulov) w Czechach, wieża kościelna z galerią 46, 47, 54 *fig. 11*.
Milewski Ignacy Karol Korwin, fundator witraża z Matką Boską Częstochowską w kościele N. P. Marii Krakowie 265.
Miliuta Mikołaj, tokarz w Żółkwi za Jana III 136.

Milizia, teoretyk architektury 219.
Milner Zachariasz, ludwisarz (1569) 42.
Miłość, Miłosierdzie (Caritas), alegoria: w dekoracji malarskiej mauzoleum św. Stanisława w katedrze na Wawelu 118; na rycinie Matki Boskiej Myślenickiej w Muzeum Czartoryskich w Krakowie 185; rzeźbiona na mauzoleum św. Jacka (1583) u dominikanów w Krakowie 76 *fig. 6*, 81, 82.
Minasowicz, sielankopisarz 202, 204.
Minerwa 163; Minerva Medica, świątynia w Rzymie 102; Minerwa Północy, alegoria Katarzyny II, obraz Gregoria Guglielmiego w Carskim Siole (Gorod Puszkina) 161, 163, 164, 166, 168 *fig. 10*, 172.
Mirowski Wacław, rzeźbiarz w. XVIII w południowych Niemczech 262.
Mirów zob. Wielopolski.
misjonarze, kościół na Stradomiu w Krakowie 256, 259, 260 *fig. 57*.
Mniszchówna Ludwika zob. Potocka Ludwika z Mniszchów.
Mniszech Michał Wandalin 158 odsyłacz (c. d. odsyłacza 3 ze str. 157).
Moe 231, 232.
Mogilany 189.
Mogiła: klasztor cystersów, pracownia introligatorska 240; kościół cystersów, nagrobek alabastrowy Odrowążów z w. XV 259.
Mojżesz, rzeźba Michała Anioła 220.
Molè Wojsław, historyk sztuki VII; dyskusja 233, 273.
Monachium 264.
Montalto zob. Peretti-Montalto.
Montanaro Giovanni Antonio, architekt 102.
Morawica, kościół parafialny 257, 257 odsyłacz 13, 258.
Morawscy herbu Nałęcz, fundatorzy witraża Stanisława Wyspiańskiego N. P. Marii w Krakowie 265.
Morawski Krumłów (Moravský Krumlov), wieża zamkowa z galerią 46, 47, 51 *fig. 16*.
Morawski Szczęsny 130 odsyłacz 1.
Morawy: architektura barokowa zob. architektura; architekci włoscy 42 odsyłacz 5, 49—51; dekoracja renesansowa 48; krucyfiks romański przywieziony do kościoła św. Salwatora na Zwierzyńcu w Krakowie 228; malarstwo i rzeźba epoki baroku, związki z Polską 27; sgraffita 237; wieże średniowieczne z obejściami 52, 53; wpływy artystyczne na Żywiecczyznę 61.
Morsztyn, wisiorek z herbem Janina, dar Jana III, w Muzeum Czartoryskich w Krakowie 214.
Moskwa, Muzeum Historyczne, portrety 275; wyprawa Władysława IV 182.
Mosticensis Melchior, prowincjał dominikanów 67.
Moszko, Żyd, namiotnik Jana III w Żółkwi 130, 150.
Moszkowicz Lewko, Żyd, złotnik Jana III w Żółkwi 130, 148.
Moszyński August, architekt-amator: twórca planów kościoła w Mikulińcach 247; korespondencja ze Stanisławem Augustem 161 odsyłacz 3.
Mrowczyk Stanisław, klucznik Jana Spytka Komorowskiego 43.
Mrowiński, rzeźbiarz zajęty przy nagrobkach Michała Korybuta Wiśniowieckiego i Jana III Sobieskiego w katedrze na Wawelu 249, 250.
Mucante Jan Paweł, mistrz ceremonii kardynała Henryka Gaetano, opis mauzoleum św. Jacka u dominikanów w Krakowie (1596) 71—76, 78, 82, 84, 87.
Muczkowski Józef, historyk sztuki: prezes Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa (1916—43) VI; sekretarz Komisji Hist. Sztuki (1909—10) VII.
murarze zob. Cristenhirt, Kucharski, Płaza, Roszemberger.
Mutne zob. Branek.
Muzy 160.
Müseler 218.
Mycielski Jerzy, historyk sztuki V, VI; sekretarz (1895—9) i zastępca przewodniczącego Komisji Historii Sztuki (1911—28) VII.
Mylius Jan Fryderyk, miedziorytnik 225; exlibrisy 221—224, w szczególności: Biblioteki Publicznej Załuskich w Warszawie 223 *fig. 24*, 224, 225; Bielińskiego Franciszka, marszałka wielkiego koronnego 224, 224 *fig. 25;* Dembowskiego Mikołaja, biskupa kamienieckiego 223; z herbem francuskim 223, 223 *fig. 23*, 224; Sapiehy Jana Fryderyka, kanclerza wielkiego litewskiego 222, 222 *fig. 21;* Sapieżyny Konstancji z Radziwiłłów 222 *fig. 22*, 224; Załuskiego Andrzeja Stanisława Kostki, biskupa płockiego i krakowskiego, kanclerza wielkiego koronnego 221 *fig. 20*, 222, 224; Załuskiego Józefa Andrzeja, referendarza koronnego i biskupa kijowskiego 221 *fig. 19*, 222, 224; portrety: Sebastiana Dembowskiego, kanclerza i biskupa kujawskiego 223; wykonane dla biskupa Andrzeja Stanisława Kostki Załuskiego 224; projekt nagrobka hetmana Stanisława Jabłonowskiego 224,

225; wpływ na ekslibrisy innych grafików 224.
Myszkowska Konstancja zob. Bużeńska Konstancja z Myszkowskich.
Myszkowski zob. Wielopolski.
Mysznar Stanisław, prepozyt kościoła w Szamotułach, ofiarodawca relikwiarza puszkowego (1496) tamże 8.
Myślenice 181, 182 odsyłacz (c. d. odsyłacza 2 ze str. 181); dom Marcina Grabyszy 182; kościół parafialny, obraz Matki Boskiej 181 *fig. 1*, 181—187, 186 odsyłacz 2, kopie jego w okolicy 186, literatura dewocyjna dotycząca tego obrazu 182 i rycina podług niego w Muzeum Czartoryskich w Krakowie 182, 186; kościół św. Wawrzyńca 188; szpital (dom ubogich) 188.

Nabuchodonozor, posąg (w porównaniu barokowym) 62.
Nachod (Czechy), wieża zamkowa z galerią (1593—1611) 45—47.
Nadrenia, rzeźba gotycka, oddziaływanie na Małopolskę 268.
Nagłowice zob. Rej.
Nagoth w związku z mauzoleum św. Stanisława w katedrze na Wawelu 119.
Nagoth Adam, wykaz baszt krakowskich 279.
Nagurczewski, tłumacz sielanek Wergilego 202, 204.
Nałęcz, herb Morawskich na witrażu Stanisława Wyspiańskiego w kościele N. P. Marii w Krakowie 265.
Namieszcz (Naměšt') na Morawach, zamek, dziedziniec (1573) 48.
namiotnik zob. Moszko.
Nancy, Muzeum Sztuk Pięknych, obrazy Gregoria Guglielmiego: Wschód i Zachód słońca oraz Założenie Troi 155, 169, 170 *fig. 11*, 172—173 *fig. 12—13*.
Narożyński Szymon, opiekun biblioteki Jana III w Żółkwi 136, 136 odsyłacz 4.
Naruszewicz Adam, sielanki 202, 204.
Natanson Antoni dr 160.
Natanson Zofia 160.
Nazjanz zob. Grzegorz z Nazjanzu św.
Neapol: Akademia Sztuk Pięknych 156; kolegium jezuitów 94; Muzeum Narodowe, pierścień grecki z w. IV przed Chr. z Cumae 213; oprawy książek 242.
Neptun 171; na obrazie Gregoria Guglielmiego Cztery Części Świata w Muzeum Narodowym w Warszawie 153.
Niderlandy: architektura renesansowa 56, 57; rzeźba renesansowa nagrobkowa 84; sztuka 218; typ stiuków w Polsce w w. XVII 209; wpływ na Gdańsk 85, na Lwów 86, na Polskę w ogóle 209; zob. też Flandria.
Nieczuja, herb Dembińskich na witrażu Stanisława Wyspiańskiego w kościele N. P. Marii w Krakowie 263 *fig. 58*, 265.
Niemcewicz Julian Ursyn 71 odsyłacz 5.
Niemcy 94, 133, 217, 218, 219, 238, 261, 262; architektura barokowa zob. architektura; architektura renesansowa zob. architektura; bramy forteczne 277; introligatorstwo 241; kielichy z emalią węgierską 23; malarstwo gotyckie 190; okupacja w Polsce (1939—45) 16; sztuka 218.
Niemojewski Lech, historyk i teoretyk architektury: dyskusja 234; rozprawa *Fundamenta teorii architektury* 230—233; wybór na współpracownika Komisji Historii Sztuki 238.
niepokalanki, klasztor w Jazłowcu 180, 181.
Niepołomice, kościół parafialny, kielich z filigranem węgierskim 24.
Niesiecki Kasper 66.
Nieśwież 225; kościół jezuitów 94, 95; zamek, miedzioryty Tomasza Makowskiego 225.
Nimfy 162, 171.
Nitsch Kazimierz, językoznawca 3 odsyłacz 1.
Noc, alegoria w orszaku Apollina 171.
Nocera Umbra, biżuteria rzymska 216.
norbertanie 227.
norbertanki 227; klasztor na Zwierzyńcu w Krakowie 114, 229, relikwiarz puszkowy bł. Bronisławy tamże (1845) 12, 243.
Novarra 43 odsyłacz 2.
Novicampianus zob. Nowopolski.
Nowogródek 200, 201 odsyłacz 4; kościół dominikański św. Michała, stiuki rokokowe brata Jana 201 *fig. 12*, 201, 202.
Nowopolski (Novicampianus) Wojciech, nauczyciel Jana Zygmunta Zapolyi, ofiarodawca kielicha z filigranem węgierskim w katedrze na w Wilnie (1559) 24.
Nowy Jiczyn (Nový Jičin) na Morawach, wieża miejska z galerią 46, 47.
Nowy Jork, Metropolitan Museum: fibula etruska z lwem, w. VI—V 212; zabytki biżuterii rzymskiej 212, 216.
Nowy Sącz 230 odsyłacz 1; snycerze gotyccy 268.
Numana, krzyż romański 228.

Ocieski, kasztelan 94.
Odrowążowie: nagrobek alabastrowy z w. XV u cystersów w Mogile 259; ród św. Jacka 73.
Odylia św., relikwiarz puszkowy w kościele parafialnym w Szamotułach, dar prepozyta Stanisława Mysznara (1496) 8.

Ofiarowicz Wojciech ks., 182 odsyłacz 3; dzieło o Matce Boskiej Myślenickiej 182.
Ogiński Tadeusz Franciszek, exlibris przez Pawła Jędrzejowskiego 224.
Okeanos 171.
Oksford 230 odsyłacz 1.
Olawa, archiwum Sobieskich 150.
Olbrachcice zob. Bielski.
Olchowiec, dopływ Strypy 180.
Olesko 132; portal gotycki w zamku 180.
Oleśnicki Zbigniew, arcybiskup gnieźnieński 243.
Oleśnicki Zbigniew, kardynał, biskup krakowski 244; berło darowane Uniwersytetowi Krakowskiemu 13, 245 i herb kardynała Dębno na nim 245; infuła (nie zachowana) w katedrze krakowskiej 244; kielich (nie zachowany) tamże 244.
Olimp 175.
Olivieri Piotr Paweł, architekt 112 odsyłacz 1.
Olkusz, kościół parafialny, kielich z w. XVII z emalią węgierską 23.
Olsztyn, kościół, kielich roboty Marcina Marcińca (1502), dar Zygmunta (Starego) 4.
Ołobok, kościół cysterski: ołtarz w transepcie (Placidi) 258; przebudowa przez Placidiego 257.
Ołomuniec, wieża z galerią 46, 47.
Ołyka, zamek, miedzioryt Tomasza Makowskiego 225.
Onufry Deisus św., cerkiew i monaster we Lwowie 143.
Opawa 38, 53, 60; Archiwum Krajowe 43 odsyłacz 2; obraz przywieziony do fary w Żywcu (1842) 61; pośrednictwo artystyczne między Morawami a Żywiecczyzną 61; wieża ratuszowa, dzieło Jana Ricciego 42, 43, 43 odsyłacz 2, 47; zob. też Jan cieśla, Ricci, Rischack.
Opieński Henryk, muzyk 264.
organmistrz zob. Rischak.
Orlikowie Katarzyna i Stanisław, nagrobek u dominikanów w Krakowie (Canavesi) 96.
Ormianie 148; lwowscy 242.
Orzeł polski, herb: na akwamanile i misie kardynała Fryderyka Jagiellończyka (nie zachowanych) w katedrze na Wawelu 245; na berle jego ofiarowanym Uniwersytetowi Jagiellońskiemu 245; na berle tegoż Uniwersytetu z r. 1400 245; na bransolecie z początku w. XIX w Muzeum Czartoryskich w Krakowie 215; na infule, kapie, kielichu kardynała Fryderyka Jagiellończyka (nie zachowanych) w katedrze na Wawelu 244, 245; na krzyżu mniejszym kardynała Fryderyka Jagiellończyka w katedrze w Gnieźnie 21; na pastorale jego (nie zachowanym) w katedrze na Wawelu 244; na pierścieniu nr 147 w Muzeum Czartoryskich w Krakowie 214; na relikwiarzu puszkowym św. Stanisława (1504) w katedrze na Wawelu 1; na szerzynkach kardynała Fryderyka Jagiellończyka (nie zachowanych) w katedrze na Wawelu 244.
Osiński Marian, historyk architektury 129, 140.
Osoria, herb ks. Juliana Bukowskiego, szkice Józefa Mehoffera do witraża w kościele N. P. Marii w Krakowie 270.
Ostróg, zamek, miedzioryt Tomasza Makowskiego 225.
Ostrów koło Gniewkowa, obraz Matki Boskiej 185.
Ostrzyhom, bitwa z Turkami, obraz Altomontego w kościele parafialnym w Żółkwi 146.
Oświęcim 62.
Oświęcimska ziemia 60.
Owidiusz 230 odsyłacz 1.

Padniewscy, kaplica przy kolegiacie w Pilicy (architekt Fodige) 55.
Padniewski Albert, kasztelan oświęcimski 55 odsyłacz 1.
Padovano Jan Maria, cyborium w kościele N. P. Marii w Krakowie 255.
Pagaczewski Julian, historyk sztuki V, VI, 66, 75, 79, 110 odsyłacz (c. d. ze str. 109); przewodniczący (1933—40) VII, sekretarz (1904—9) VII, zastępca przewodniczącego (1928) Komisji Historii Sztuki VII.
Palazzo Lazzaro, architekt 103.
Palermo, Muzeum, wisiorek grecki z Megara Hyblaea 216 odsyłacz 6.
Palladio Andrea, architekt 232.
Palma il Vecchio, malarz 220.
Pan (bożek) 160.
Paoletti Michele, tkacz w fabryce Antoniego Tyzenhauza w Grodnie 199.
Paradyż, kościół cystersów, fasada barokowa 247.
Parczew 90.
Parkany, bitwa z Turkami, obraz Altomontego w kościele parafialnym w Żółkwi 146.
Parma, Akademia Sztuk Pięknych 156.
Paryż 163, 164, 171, 173, 203, 204, 230 odsyłacz 1, 263, 264, 265, 267, 269; Biblioteka Narodowa, plany kościoła św. Piotra w Krakowie (1596) oraz domu profesów przy nim 90—91 *fig. 1—2*, 95, 95 odsyłacz 1, 112; wyrób pasów typu polskiego 198.
pasy polskie zob. tkactwo.
Pauli Żegota, wzmianka o Matce Boskiej Myślenickiej 183.

paulini zob. Częstochowa.
Pawellek Pius ks., misjonarz 259 odsyłacz 3.
Paweł II, papież, zarządzenie o berłach kardynalskich 245.
Paweł III, papież 89, 105.
Paweł Rzymianin, architekt lwowski w. XVI—XVII 195, 196.
Paweł św.: Ścięcie, rycina Wita Stwosza, wpływ na scenę Rozsiekania zwłok św. Stanisława na jego relikwiarzu w katedrze na Wawelu 2; na tryptyku św. Trójcy w kościele koronacyjnym w Budapeszcie (w. XVI) 190; wezwanie kościoła zob. Piotr i Paweł śś.
Paweł, złotnik Jana III we Lwowie 148.
Pazzi, kaplica przy kościele S. Croce we Florencji 101.
Pelplin, katedra, kielich z w. XVII z emalią węgierską 23.
Pełczyński, złotnik, dom Na Gródku w Krakowie 206 *fig. 16*, 208, 209.
Peretti Franciszek, kardynał 108.
Peretti-Montalto Aleksander, kardynał 108.
Pernstein Władysław 54.
Pernsteinowie 49.
Perugino Pietro, malarz 112, 220; Oddanie kluczów św. Piotrowi, fresk w Sykstynie 220; Zaślubiny N. P. Marii (*Sposalizio*) w Caen 220.
Peruzzi Baldassare, architekt 105.
Petersburg 155, 165—167; Akademia Sztuk Pięknych 156; Nowy Pałac Zimowy, plafon Fontebassa 154; Pałac Taurydzki, wystawa historyczna portretu rosyjskiego (1905 161 odsyłacz 2; zob. też Leningrad.
Petrini Jan Chrzciciel, architekt 114, 122.
Peuerbach (Austria), zamek, wieża z galerią (1571) 47.
Piatyński Samuel, snycerz w Żółkwi za Jana III 143.
Piccolomini Konstancja, księżna Amalfi, pałac w Rzymie 107, 108.
Piekarski Kazimierz, badacz książki 241.
Pieskowa Skała zob. Wielopolski.
Piękoszów w Sandomierskiem, obraz Matki Boskiej 185.
pijarzy, kościół w Krakowie 257, 258.
Pilawa, herb Adamowej Potockiej na witrażu Stanisława Wyspiańskiego w kościele N. P. Marii w Krakowie 264 *fig. 63*, 265.
Pilica, kolegiata, kaplica Padniewskich (architekt Fodige) 55.
Pillement, malarz 156, 175.
Pinder Wilhelm, historyk sztuki 218.
Pinkus, Żyd z Kazimierza, przetopił w r. 1657 ołtarzyk srebrny św. Stanisława (1512) 5.
Pinturicchio Bernardino, malarz 112, 220.
Piotr (Apostoł) św.: na kapie kardynała Fryderyka Jagiellończyka (nie zachowanej) w katedrze na Wawelu 244; klucze nad herbem papieża Aleksandra VI na berle kardynała Fryderyka Jagiellończyka 14; mauzoleum w kościele na Watykanie (Bernini) 117 i projekt Marcina Ferabosco 119; Oddanie kluczów św. Piotrowi, fresk Perugina w Sykstynie 220; wezwanie kościołów: w Rzymie in Montorio 103 i na Watykanie 101, 103—106 oraz rotundy Mieszka I w Gnieźnie 210; zob. też Piotr i Paweł śś.
Piotr i Paweł (Apostołowie) śś., wezwanie kościoła w Krakowie 89, 89 odsyłacz 1, 90—93 *fig. 1—4*, 94—97, 96—98 *fig. 5—7*, 101, 102 *fig. 10*, 104 *fig. 12*, 107—108 *fig. 14—15*, 108, 109, 112, 113, 117—119, 279.
Piotr z Werony św., dominikanin, męczennik, figurka alabastrowa z mauzoleum św. Jacka u dominikanów w Krakowie 78 *fig. 10*, 81—83.
Piotrawin, wieś, kupno jej przez św. Stanisława, scena na relikwiarzu puszkowym św. Stanisława w katedrze na Wawelu 2, 5 *fig. 2*.
Piotrków 243.
Piotr[owin], rycerz wskrzeszony przez św. Stanisława: na płycie nagrobnej kardynała Fryderyka Jagiellończyka w katedrze na Wawelu 245; scena wskrzeszenia na relikwiarzu puszkowym św. Stanisława w katedrze na Wawelu 2, 6 *fig. 3*.
Pittoni G. B., malarz 254 odsyłacz 6.
Pius II, papież 108.
Piwocki Ksawery, historyk sztuki: dyskusja 219; rozprawa *Narodowe cechy plastyki w oświetleniu historii sztuki* 217—218; wybór na współpracownika Komisji Historii Sztuki 226.
Placidi Franciszek, architekt 247—259, 260 *fig. 57*, 331.
Placidi Katarzyna z domu Cughi, pierwsza żona Franciszka 250, 251.
Placidi Zofia z Radwańskich, druga żona Franciszka 251, 252.
Plater Kazimierz, starosta dynaburski 166, 166 odsyłacz 1.
Plautus 230 odsyłacz 1.
Pluton 161.
Płaza Jakub, murarz z Jeleśni 38.
Płock, katedra: oprawa romańska (około r. 1150) 240; oprawa z r. 1400 241; relikwiarz hermowy św. Zygmunta (1370), dar Kazimierza Wielkiego 1.
Podleśny Andrzej, architekt lwowski 55 odsyłacz (c. d. ze str. 54).
Pogoń litewska zob. Litwa.
Polacy 72, 148, 182, 203, 219, 229, 242, 261.

Polana, kamień sprowadzany do Żółkwi 132, 137, 142.
Polesie zob. Horbulów.
Polignac, poseł francuski na dworze Jana III 128.
Poliziano Angelo, poeta w. XV 220.
Polska VI—VIII, 14, 43, 60, 71 odsyłacz 5, 73, 74, 90, 92 odsyłacz 1, 94, 112, 118, 119, 123, 127, 132, 134, 136, 146, 156, 158, 159, 164, 165, 174, 181, 187, 192, 204, 205, 223, 225, 226, 228, 238, 243, 261, 262, 272; architektura barokowa zob. architektura; architektura forteczna zob. architektura; architektura gotycka zob. architektura; architektura przedromańska zob. architektura; ekspansja artystyczna na Rosję w w. XVII 219, 276; gotyku dogasanie 1; herb zob. Orzeł polski; herby miast na witrażu z Matką Boską Częstochowską w kościele N. P. Marii w Krakowie 265; introligatorstwo 238—243, 234—242 *fig. 36—45*; malarstwo zob. malarstwo; malarze obcy w Polsce 276, za Stanisława Augusta 272; malarze polscy w Turcji 192, 193; oddziaływanie Wschodu 276; patronowie święci 82, na kapie kardynała Fryderyka Jagiellończyka (nie zachowanej) w katedrze na Wawelu 244; przemysł artystyczny zob. ceramiczne wyroby, hafciarstwo, stolarstwo, tkactwo, złotnictwo; renesansu początki 1; rzeźba barokowa zob. rzeźba; rzeźba gotycka zob. rzeźba; rzeźba renesansowa zob. rzeźba; sgraffita 237; stiuków typy w w. XVII 209, 210; stosunki artystyczne z Francją w w. XVIII 202—205; stosunki kościelne z Włochami w w. X i XI 210, 211; złotnictwo zob. złotnictwo; złotnicze dzieła z emalią i filigranem typu węgierskiego 23, 24.
Pomorzany 132, 149, 151.
Pomorze: obraz Matki Boskiej 185; rzeźby gotyckie 268.
Pompei 202; biżuteria 216.
Poniatowscy, pałac w Jazłowcu 180.
Poniatowski Józef książę, miniatura na pierścieniu nr 146 w Muzeum Czartoryskich w Krakowie 214.
Poniatowski Stanisław August zob. Stanisław August.
Ponte Sodo, wisiorek etruski 212, 216.
Popiel Paweł: herb Sulima na witrażu Stanisława Wyspiańskigo w kościele N. P. Marii w Krakowie 263 *fig. 61*, 265; konserwator zabytków Krakowa V; przewodniczący Komitetu Odnowienia kościoła N. P. Marii 263.
Popielowie, zbiór archiwaliów zob. Warszawa, Archiwum Główne.
Poplatek Jan ks., jezuita 93 odsyłacz 1, 95 odsyłacz 1.
Poprad 261.
Porta Giacomo della, architekt 123.
Potoccy, galeria w Krzeszowicach 275.
Potocka Adamowa, herb Pilawa na witrażu Stanisława Wyspiańskiego w kościele N. P. Marii w Krakowie 264 *fig. 63*, 265.
Potocka Ludwika z Mniszchów 246, 247.
Potocki Józef, wojewoda i generał ziem kijowskich 246.
Potocki Stanisław, kasztelan krakowski, panegiryk pogrzebowy 148.
Potocki Stanisław, tłumacz relacji pani de Guebriant o Polsce 181.
Potocki Teodor, arcybiskup gnieźnieński 246.
Pottenbrunn (Austria), zamek, wieża z galerią (1562) 47.
Poussin Nicolas, malarz 217.
Poznań VI; katedra 229, relikwiarze puszkowe: św. Jokundyna 9 i św. Sabiny z r. 1510 z daru kanonika Wawrzyńca Grodzickiego 9; kolegium jezuitów 132; kościół św. Wojciecha, monstracja gotycka 21; Uniwersytet VI; złotnictwo gotyckie, różnice od krakowskiego 21; złotnicy epoki gotyckiej 18, 21.
Półkozic, herb Ligęzów na obrazie Nawiedzenia św. Elżbiety w Jordanowie 190.
Praga 155; Belweder Ferdynanda I 49; katedra św. Wita, wieża 53; kościół »Na Karlově« (Karlshof) 101; rotunda św. Wita 210.
Prądnik koło Krakowa, pałac biskupi 251, 252
Prorocy Michała Anioła w Sykstynie 220.
Prostiejów (Prostějov) na Morawach, portal renesansowy zamku 55.
Proszowice zob. Kościelec, Rafał z Proszowic bł.
Protazy, konwers dominikański, budowniczy 67.
Prudentia zob. Roztropność.
Pruszcz Piotr Hiacynt 228; wzmianka o obrazie Matki Boskiej Myślenickiej 181, 182.
przedromańska architektura zob. architektura.
Przybyszewski Bolesław ks., 252, 259, 260; rozprawy: *Architekt Franciszek Placidi donatariuszem biskupstwa krakowskiego* 250—252; *Wiadomości do historii budowy pomników królów Michała Korybuta Wiśniowieckiego i Jana III Sobieskiego, zaczerpnięte z Archiwum Kapituły Metropolitalnej Krakowskiej* 247—250, 331.
Przychocki Gustaw, filolog klasyczny, wzmianka pośmiertna 230, 230 odsyłacz 1.
Przychylny Ambroży, architekt lwowski w. XVI—XVII 196.
Ptaśnik Jan, historyk 260.

Puchalski Gustaw, zbiór listów Stanisława Wyspiańskiego 263.
Pułtusk: kielich z emalią węgierską 23; zgromadzenie prowincjonalne jezuitów 91.
Puszczyński, rzeźbiarz (?) w Żółkwi 143.
Puszet Ludwik, rzeźbiarz i historyk sztuki 189, 190, 191.
Puszkin zob. Carskie Sioło.

Quadro, trzej budowniczowie lwowscy w w. XVI i udział jednego z nich w rozbudowie zamku w Jazłowcu 181.

Rabka, kościół 188.
Raczyce (Račice) na Morawach, zamek, dziedziniec renesansowy 48.
Radolin zob. Wysz Piotr.
Radwańska Zofia zob. Placidi Zofia z Radwańskich.
Radwański Andrzej, malarz 259.
Radziechowy, sgraffita 237.
Radziwiłł Jerzy, kardynał, biskup krakowski, przedtem wileński 14, 74, 92, 92 odsyłacz 1, 94.
Radziwiłł Leon 225.
Radziwiłł Michał Kazimierz „Rybeńko", hetman wielki litewski 150, 248, 249, 250.
Radziwiłłowie, właściciele Żółkwi 129, 140.
Radziwiłłówna Barbara zob. Barbara Radziwiłłówna, królowa polska.
Radziwiłłówna Konstancja zob. Sapieżyna Konstancja z Radziwiłłów.
Rafael zob. Santi.
Rafał z Proszowic bł., nagrobek u bernardynów w Warcie 195—196 *fig. 7—8*, 197, 198.
Rainaldi Carlo, architekt 112 odsyłacz 1.
Rakownik (Rakovník) w Czechach, Wysoka Brama (1519—28) 53.
Rastawiecki Edward, leksykograf 144.
Rastrelli, archiwum architektoniczne w Bibliotece Narodowej w Warszawie 154 odsyłacz 1.
Rawenna, kościół S. Vitale 101.
Rawicz, herb na dwóch kielichach gotyckich z emalią węgierską, przeniesionych z Tyńca do katedry w Tarnowie 23.
Rawicz, kościół reformatów 247.
Réau Louis, historyk sztuki 169.
reformaci, kościół w Krakowie 179 i w Rawiczu 247.
Regulski, rzeźbiarz, gemma Stanisława Augusta w pierścieniu nr 142 w Muzeum Czartoryskich w Krakowie 214.
Rej Mikołaj z Nagłowic, pisarz 188, 188 odsyłacz 2.
Rembrandt, krajobraz w Muzeum Czartoryskich w Krakowie 221.
renesans 209, 221, 244; architektura i rzeźba w Polsce zob. Kraków: katedra, nagrobek Jana Olbrachta, kościół dominikański, kaplica i mauzoleum św. Jacka, kościół św. Idziego, stalle; architektura we Włoszech 101, w szczególności budowle centralne 101—103; malarstwo i rzeźba włoskie 193, 220, zob. Myślenice, kościół parafialny, obraz Matki Boskiej; sgraffita w Polsce zob. sgraffita; włoski 184, 217; zachodniosłowiański 28, 57—59, 237; zob. także architektura, dekoracja, malarstwo, rzeźba, stolarstwo.
Rewal 246.
Ricci Giovanni, architekt Włoch z Opawy, twórca wieży kościoła parafialnego w Żywcu (1583) 42, 43, 53, 55, 56, 60, 61.
Ricci Giovanni Battista, malarz (1537—1627) 43 odsyłacz 2.
Ricci Giovanni, rzeźbiarz z Sala (1440/50—1523) 43 odsyłacz 2.
Riegl Alois, historyk sztuki 216, 217.
Rischack Ignacy, organmistrz z Opawy w Żywcu (w. XVIII) 38, 60.
Roch św., patron szpitala w Krakowie 256 *fig. 55*, 257—259.
Rode, malarz 173.
Roeskilde (Dania), nagrobek Krystiana III (Floris) 84.
rokoko: malarstwo włoskie zob. Guglielmi; rzeźba nagrobkowa zob. Jan III, Lochman, Łopacki, Michał Korybut Wiśniowiecki, Wodzicki; stiuki zob. Jan, dominikanin, stiukator.
Roksolańczyk zob. Seweryn.
romanizm 187; architektura zob. architektura, introligatorstwo zob. introligatorstwo; złotnictwo zob. złotnictwo.
Roos Józef, malarz, kandydat na profesora Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie za Stanisława Augusta 156.
Rosenberg, badacz biżuterii 217.
Rosenberg (Austria), zamek, wieża z galerią (1593—7) 47.
Rosice (Morawy), zamek, dziedziniec renesansowy 48.
Rosja 161, 219, 238; ekspansja artystyczna z Polski w w. XVII, zwłaszcza w malarstwie 219, 275, 276.
Rosjanie 169; Spalenie floty tureckiej, temat obrazu Gregoria Guglielmiego 166; Zwycięstwo nad Turkami, temat obrazu Gregoria Guglielmiego 167—169.
Rosselli Cosimo, malarz 112.
Roszemberger Maciej, syn Erharda, w Krakowie (1525) 24.

Rovio 54.
Rozembarski Jan, ludwisarz krakowski w Żywcu (1705) 41.
Roztropność (Prudentia), alegoria: w dekoracji malarskiej mauzoleum św. Stanisława w katedrze na Wawelu 118; na rycinie z Matką Boską Myślenicką w Muzeum Czartoryskich w Krakowie 186; rzeźba w kaplicy św. Jacka u dominikanów w Krakowie 75 i z jego mauzoleum tamże, w stallach u św. Idziego w Krakowie 77 *fig. 8*, 81, 82.
Rożniawa (Słowacja), wieża z galerią 47.
Różemberk (Czechy) 49, 50.
Różycki Marcin, domek Na Gródku w Krakowie 206 *fig. 16*, 208.
Rubens Piotr Paweł, malarz 172.
Rumunia, malarstwo 275.
Ruś, biżuteria w. X—XI 215.
Ruś Czerwona 129, 130, 272; zamki w. XVI—XVII 181.
Ruxerówna Mieczysława, archeolog klasyczny, rozprawa: *Katalog rozgrabionej przez Niemców (19 IX 1939) kolekcji biżuterii antycznej i późniejszej, jak również oprawnych gemm ze zbiorów Muzeum Ks. Czartoryskich w Krakowie* 211—217; wybór na współpracownika Komisji Historii Sztuki 221.
rycina podług obrazu Matki Boskiej Myślenickiej w Muzeum Czartoryskich w Krakowie 182, 186.
Rycz, zob. Ricci Giovanni, architekt.
Rydzyna: kościół parafialny 245, 246; zamek 246, 247.
Rzeszowski Jan, biskup krakowski 243, 245.
rzeźba: barokowa: czesko-morawska, związek z Polską 27, w Niemczech południowych 262, w Polsce zob. Kraków, katedra, nagrobek biskupa Andrzeja Lipskiego, Kraków, kościół bernardynów, nagrobek bł. Szymona z Lipnicy, Kraków, kościół Bożego Ciała, nagrobek bł. Stanisława Kazimierczyka, Kraków, kościół św. Marka, nagrobek bł. Michała Gedroycia, Lwów, kościół bernardynów, nagrobek bł. Jana z Dukli, Magierów, Warta, nagrobek bł. Rafała z Proszowic, Żółkiew, kościoły dominikanów i parafialny, nagrobki Daniłowicza i Sobieskich; gotycka: w Czechach, oddziaływanie na Polskę 27, 268, w Polsce 2, 267—269, zob. też Kraków, katedra, tryptyk św. Trójcy w kaplicy Świętokrzyskiej, Krosno, kościół parafialny, św. Trójca, Stwosz; renesansowa: we Francji zob. Francja, w Niderlandach zob. Niderlandy, w Polsce zob. Kraków, kościół dominikanów, kaplica i mauzoleum św. Jacka, Kraków, kościół św. Idziego, stalle, Lwów, rzeźba nagrobkowa renesansowa, Żywiec, kościół parafialny, nagrobki Komorowskich, we Włoszech 220; rokokowa: zob. Kraków, katedra, nagrobki Michała Korybuta Wiśniowieckiego, Jana III Sobieskiego, Kraków, kościół N. P. Marii, nagrobki Lochmana, Łopackiego, Wodzickiego, Lwów, kościół dominikanów, stiuki brata Jana, Nowogródek, kościół św. Michała, stiuki brata Jana; romańska: krucyfiks od św. Salwatora na Zwierzyńcu w Krakowie, przeniesiony do Sirolo, a potem do Numany 228.
rzeźbiarze zob. Bernini, Buonarroti, Canavesi, Canova, Castelli, Chrośnikiewicz, Collot-Falconet, Duquesnoy, Falconet, Floris, Fontana Baltazar, Galli, Ghiberti, Gialdi, Grunwald, Haci..., Horst, Hutte, Jan dominikanin, Jerzy, Kapinos, Krystian, Le Gros, Łukasz dominikanin, Mäderer Jan Krzysztof, Michał, Mikołaj, Mirowski, Mrowiński, Piatyński, Puszczyński, Puszet, Regulski, Ricci Giovanni rzeźbiarz, Schlüter, Siedlecki, Stehlik, Stwosz, sztukakatorka, Szwaner, Świętek, Trembecki, Verrocchio, Wiśnicki.
Rzym 43 odsyłacz 2, 66, 67, 73, 74, 92 odsyłacz 1, 99, 111, 112, 119, 120, 123, 128, 132, 165, 184, 230 odsyłacz 1; Akademia św. Łukasza 174; architektura barokowa, przeszczepienie do Krakowa 112; architektura starożytna 231; Archiwum Jezuitów 95 odsyłacz 1; artyści greccy w w. II 211; artyści spoza Rzymu 112; biżuteria zob. złotnictwo, biżuteria rzymska; kanonizacja św. Jana Kantego 258 odsyłacz 8; Kapitol, pomnik Marka Aureliusza 220; kościół S. Andrea della Valle 99 *fig. 8*, 101, 105 *fig. 13*, 107—109, 109 *fig. 16*, 109 odsyłacz 1 i c. d. na str. 110, 110—112, 112 odsyłacz 1, 113, 117, porównanie z kościołem del Gesù i św. Piotra w Krakowie 108—111; kościół del Gesù 95, 100 *fig. 9*, 101, 103 *fig. 11*, 106—109, 109 odsyłacz 1 i c. d. na str. 110, 110—113, porównanie z kościołami S. Andrea della Valle i św. Piotra w Krakowie, 108—111; kościół S. Pietro in Montorio, Tempietto (Bramante) 103; kościół św. Piotra na Watykanie 101, 103, 104, historia budowy 104—106, kopuła Michała Anioła 109, 113, mauzoleum św. Piotra (Bernini) 117 i projekt Marcina Ferabosco 119, 120; kościół św. Zuzanny 117; pałac Farnese, klatka schodowa 122; pałac Konstancji Piccolomini 107, 108; pałac na Kwirynale 119; pałac na Watykanie: Appartamento Borgia 112, Sykstyna 112, Oddanie kluczów św. Piotrowi (Perugino) 220, Prorocy i Sybille

(Michał Anioł) 220, Ukaranie Korego, Datana i Abirona (Signorelli) 220, Scala Regia (Bernini) 256; Panteon Agryppy 101, 117; świątynia Minerva Medica 102.

Sabina św., relikwiarz puszkowy z r. 1510 w katedrze w Poznaniu, dar kanonika Wawrzyńca Grodzickiego 9.
Saint-Denis, nagrobki Franciszka I, Henryka II i Ludwika XII 84.
Saksonia 247.
Sala (Como) 43 odsyłacz 2.
Salomea bł., relikwiarz puszkowy z r. 1632 (nie zachowany) i drugi z czasu około r. 1800 u franciszkanów w Krakowie 11, 11 odsyłacz 3 i c. d. na str. 12, 243; witraż Stanisława Wyspiańskiego tamże 267.
Salomonowie, herb na kielichu z filigranem węgierskim w kościele N. P. Marii w Krakowie 24; nagrobki tamże 270.
Salwator zob. Chrystus.
Salzburskie zob. Bonge.
Sambor, cerkiew, obraz Matki Boskiej 185.
Sandomierz 258; Brama Opatowska 277.
Sandrart Joachim, kronikarz sztuki, 217.
Sangallo Młodszy Antonio da, architekt 105, 122.
Sanguszkowie, zbiór portretów w Gumniskach 271, 276.
Santi Rafael, malarz i architekt 105, 122, 183, 220; św. Cecylia 220; Sposalizio 220.
Sapieha Adam Stefan, kardynał, książę-arcybiskup krakowski 5; kielich w katedrze na Wawelu 245.
Sapieha Jan Fryderyk, kanclerz wielki litewski, exlibris przez Jana Fryderyka Myliusa 222 *fig. 21*, 222, 223.
Sapieha Józef, krajczy litewski, regimentarz konfederacji barskiej na Litwie, exlibris 224.
Sapiehowie, genealogia, miedzioryt Jana Fryderyka Myliusa 222.
Sapieżyna Konstancja z Radziwiłłów, exlibris przez Jana Fryderyka Myliusa 222 *fig. 22*, 222—224.
Saragossa 92 odsyłacz 1.
Sardynia 94.
sarmatyzm 128, 129, 151, 179, 200, 204; w malarstwie portretowym 271—273.
Sarnecki Kazimierz, dworzanin Jana III, Diariusz wiadomości o dworze Jana III, rękopis w Ossolineum we Lwowie 127, 127 odsyłacz 1—3, 128 odsyłacze 1—4, 131 odsyłacz 1, 136 odsyłacz 7, 137, 137 odsyłacze 9—11.
Saronno (okolice), kościół S. Maria 52.
Sasi, królowie polscy 179, 242.
Satke Jan ks., proboszcz w Żywcu 38.
Satyr św. zob. Mediolan, kościół S. Maria presso S. Satiro.
Savosa (Závoza) 42 odsyłacz 5.
Saygl Maciej, kowal żywiecki 38.
Sącz zob. Nowy Sącz, Stary Sącz.
Schleglowie 217.
Schleupner Erazm, złotnik wrocławski (około r. 1520) 24.
Schlüter Andrzej, rzeźbiarz, działalność w Żółkwi 132, 142, 143, 150.
Schmarsow August, historyk sztuki 217, 218.
Schmidt, korespondencja z panią Geoffrin 161 odsyłacz 4.
Schmitz Hermann, historyk sztuki 218.
Schnaase Carl, historyk sztuki 217.
Schrötter Leopold 31 odsyłacz 1.
Schusterowa Anna, konserwatorka obrazów 184, 184 odsyłacz 1, 187, 190.
Schütz Jan z Czeskich Budziejowic, architekt wieży w Bechyni 53.
Sebastian św., obraz Sodomy 220.
Sebastian, złotnik w Żółkwi za Jana III 130, 148, 149, 149 odsyłacz 1.
Segesvár (Siedmiogród), brama miejska (1677) 47, 47 odsyłacz 9, 58 *fig. 23*.
Sekwana 265.
Sens, nagrobek kardynała Duprat († 1535) 84.
Serapis na pierścieniach grecko-rzymskich (nry 106, 107) w Muzeum Czartoryskich w Krakowie 214.
Seweryn, dominikanin krakowski (2. połowa w. XVI), zwany Hebrejczyk, Krakowczyk, Lubomczyk, Roksolańczyk 65—71, 73, 74, 74 odsyłacz 1 i c. d. na str. 75, 75, 76, 78, 85, 86.
sgraffita 58, 59, 236, 237, 238.
Sibenbirger Bartłomiej z Hermannstadtu, czeladnik złotniczy w Krakowie (1535) 23.
Sidorów, zamek 179.
Sieciechów, opat benedyktynów, patronat kościoła św. Idziego w Krakowie 79.
Siedlecki Baltazar, rzeźbiarz w Niemczech południowych 262.
Siedmiogrodzki (Transylvanus) Marcin, złotnik królewski w Krakowie (1519—50) 23.
Siedmiogród: architektura drewniana 47 odsyłacz 9; emalia 22, 206; wieże z galeriami 47; zob. też Segesvár.
Siemieński Lucjan, literat, przewodniczący Komisji Historii Sztuki (1873—7) V.
Siemiginowski Jan, dworzanin królewicza Konstantego Sobieskiego 144.
Siemiginowski Jerzy, zob. Szymonowicz-Siemiginowski.
Sieniawscy: Hieronim, Jan i Mikołaj, nagrobki w Brzeżanach 84.

Sieniawska Anna zob. Jordanowa Anna z Sieniawskich.
Sieniawska Zofia zob. Czartoryska Zofia z Sieniawskich.
z Sienna Jakub, współzawodnik do biskupstwa krakowskiego 244.
Sierakowski Sebastian, kanonik katedralny krakowski, architekt-amator 219, 250.
Signorelli Luca, malarz 112, 220; fresk w Sykstynie: Ukaranie Korego, Datana i Abirona 220.
Simon Jan de, architekt 236.
Sinadino, zbiór biżuterii antycznej w Aleksandrii 217.
Sirolo koło Loreto, krzyż romański 228.
Sizeranne Robert de la 218.
Sjena, malarze 220.
Skarga Piotr, jezuita 92, 92 odsyłacz 2, 94 odsyłacz (c. d. ze str. 93), 94 odsyłacz 2.
Skomielna Biała, kościół 188.
Skrudlik Mieczysław, historyk sztuki 71 odsyłacz 4, 185, 186.
ze Skrzynna Piotr, fundator kościoła św. Salwatora na Zwierzyńcu 227—229.
Slawonice (Slavonice) na Morawach, wieża średniowieczna 53.
Słowaczyzna 219; architektura średniowieczna 56, 58; tryptyk z w. XVI z dawnego komitatu nitrzańskiego w kościele koronacyjnym w Budapeszcie 190; wieże z galeriami 47.
Smeczno (Smečno) w Czechach, zamek, wieża z galerią (1586) 45—47, 49 *fig. 14.*
Smogorzewski Jazon, arcybiskup połocki 166.
Smoleńsk, zdobycie w r. 1611 i relikwiarz puszkowy św. Jacka *ex voto* tego faktu u dominikanów w Krakowie 10.
Smolka Stanisław, historyk, inwentarz Muzeum Czartoryskich w Krakowie 211.
snycerstwo zob. rzeźba.
snycerze zob. rzeźbiarze.
Sobek z Sulejowa, kasztelan sandomierski, i jego żona Magdalena z Jordanów 1° voto Wapowska 187.
Sobiescy 140.
Sobieska Maria Józefa, żona królewicza Konstantego 144.
Sobieska Maria Kazimiera zob. Maria Kazimiera, królowa polska.
Sobieska Teofila z Daniłowiczów, matka Jana III, nagrobek u dominikanów w Żółkwi 142, 143.
Sobieska Teresa Kunegunda zob. Teresa Kunegunda, księżna bawarska.
Sobieski Jan zob. Jan III, król polski.
Sobieski Jakub, ojciec Jana III, nagrobek w kościele parafialnym w Żółkwi 129, 142.
Sobieski Jakub, syn Jana III, korespondencja z Kapitułą Katedralną Krakowską 247.
Sobieski Konstanty, syn Jana III 143—145.
Sobieski Marek, brat Jana III, nagrobek u dominikanów w Żółkwi 142, 143.
Sobolnik, Żyd w Żółkwi, jubiler i złotnik Jana III 148.
Sodoma, malarz, św. Sebastian 220.
Sokołowski Marian, historyk sztuki V, VI, 263; przewodniczący Komisji Historii Sztuki (1892—1911) V, poprzednio jej sekretarz (1878—81) VII.
Sokrates, Lectorium Socratis w Collegium Artistarum w Krakowie 244.
Sołtyk Kajetan, biskup krakowski 179, 249, 251, 252.
Sopron (Węgry), wieża miejska z galerią 47, 57 *fig. 22.*
Sosnowski Oskar, architekt, profesor Politechniki Warszawskiej VI, 180.
Spazio Marco z Lanzo, architekt wieży ratusza w Libercu 51.
Spes zob. Nadzieja.
Spisz 24; architektura renesansowa 56, 59; rzeźba gotycka 268.
Sprawiedliwość (Iustitia), alegoria 175; w dekoracji malarskiej mauzoleum św. Stanisława w katedrze na Wawelu 118; na rycinie Matki Boskiej Myślenickiej w Muzeum Czartoryskich w Krakowie 186; rzeźba w kaplicy św. Jacka u dominikanów w Krakowie 75.
Stachowicz Michał, malarz 272.
Stadnicka Zofia, fundatorka kaplicy św. Jacka u dominikanów w Krakowie (1616) 66, 70, 75, 76.
Stambuł 192, 193.
Stanisław August, król polski 156—161, 163—167, 169, 175, 179, 205; biblioteka, oprawy 237 *fig. 40*, 240, 242; korespondencja z Augustem Moszyńskim 161 odsyłacz 3; malarstwo portretowe 272; popiersie, gemma Regulskiego na pierścieniu nr 142 w Muzeum Czartoryskich w Krakowie 214.
Stanisław Kazimierczyk bł., nagrobek u Bożego Ciała w Krakowie 198.
Stanisław Leszczyński, król polski 246; miniatura na pierścieniu nr 141 w Muzeum Czartoryskich w Krakowie 214.
Stanisław św., biskup krakowski: cykl epizodów z życia: na ornacie Piotra Kmity w katedrze na Wawelu 1, 2, na relikwiarzu puszkowym z r. 1504 tamże 2, 4—11 *fig. 2—9*, na tryptyku w kaplicy Aniołów Stróżów w kościele N. P. Marii w Krakowie 2; dyptyk

czy tryptyk roboty Marcina Marcińca (1512) w katedrze na Wawelu (zniszczony w r. 1657) 4, 5; haft na kapie kardynała Fryderyka Jagiellończyka (nie zachowanej) w katedrze na Wawelu 245; mauzoleum w katedrze na Wawelu 115—116 *fig. 21—22*, 117—120; na nagrobnych płytach kardynała Fryderyka Jagiellończyka w katedrze na Wawelu 245; ożywienie czci około r. 1500 1; posąg na mauzoleum w katedrze na Wawelu 118; posążek z mauzoleum św. Jacka u dominikanów w Krakowie 82; posążek na pastorale kardynała Fryderyka Jagiellończyka w katedrze na Wawelu (nie zachowanym) 244, 245; relikwiarz puszkowy w katedrze na Wawelu, dar królowej Elżbiety (1504) 1—13 *fig. 1—10*, 15, 20, 21, 245; relikwiarz puszkowy w katedrze na Wawelu, dar królowej Zofii Jagiełłowej 1, 6, 12; na skrzydle tryptyku z w. XVI w Jordanowie (nie zachowanym 190.

Stankiewiczowie, wujostwo Stanisława Wyspiańskiego 263, 264.

Starowolski Szymon, kanonik katedralny krakowski (1655) 5.

Starssy Fryderyk z Żerotina, hetman margrabstwa morawskiego (1569) 42.

Stary Sącz, kościół klarysek, sygnaturka 253 *fig. 52*, 255.

Stefan Batory, król polski 62, 72, 75; malarstwo portretowe za jego czasów 272; portret przez Marcina Kobera 272.

Stefan, złotnik w Żółkwi za Jana III 130, 148.

Stehlik Edward, rzeźbiarz i kamieniarz krakowski 266 odsyłacz 1.

Sternbach Leon, filolog klasyczny 230 odsyłacz 1

stiuki: późnorenesansowe u dominikanek Na Gródku w Krakowie 209; rokokowe: Chrystiana Boli u pijarów w Krakowie 257 odsyłacz 2, i brata Jana u dominikanów we Lwowie i Nowogródku 199—201 *fig. 10—12*, 200—202; typy stiuków w Polsce w w. XVII 209, 210.

Stolarski Sebastian, malarz myślenicki, kopie obrazu Matki Boskiej Myślenickiej 186.

stolarstwo, sprzęty renesansowe (nie zachowane) kościoła parafialnego w Żywcu 63.

stolarz zob. Andrzej.

Stopnica, kościół parafialny: relikwiarz w kształcie popiersia św. Marii Magdaleny (1370), dar Kazimierza Wielkiego 1; relikwiarz puszkowy (początek w. XVI) 6, 7.

Storch Jan Tadeusz, architekt 247.

Strabon 162, 163.

Stradom zob. Kraków, kościół bernardynów i misjonarzy.

Stryjeński Kazimierz 264.

Stryjeński Tadeusz, architekt 263, 264, 265, 267; herb Tarnawa na witrażu Józefa Mehoffera w kościele N. P. Marii w Krakowie 266, 266 *fig. 67* i szkice do niego 270; monogram na witrażu Stanisława Wyspiańskiego w kościele N. P. Marii w Krakowie 265, 266; odnowienie kościoła N. P. Marii 254.

Stryjkowski Maciej, kronikarz, malarzem w Turcji, 192, 193.

Strypa 180.

Strzemię, herb ksieni starosądeckiej Katarzyny Lipskiej na sygnaturce kościoła klarysek w Starym Sączu 255 odsyłacz 3.

Strzępiński Tomasz, biskup krakowski, infuła i kielich (nie zachowany) w katedrze na Wawelu 244.

Stwosz Wit, rzeźbiarz 193; ołtarz Mariacki 170, 265 i jego wpływ 2; ryciny, wpływ na snycerstwo i złotnictwo 2.

Styks 72, 73.

Sucha, sgraffita 59, 237, 238.

Sulejów zob. Sobek z Sulejowa.

Sulima, herb Pawła Popiela na witrażu w kościele N. P. Marii w Krakowie 263 *fig. 61*, 265.

Sułkowski A. J. 246.

Sybille Michała Anioła w Sykstynie 220.

Sycylia, introligatorstwo 242.

Syczów zob. Tomasz z Syczowa.

Sykstus IV, papież 112.

Sykstus V, papież 73, 107, 182, 184.

Syria 211.

Szablowski Jerzy, historyk sztuki 10 odsyłacz 3, 197, odsyłacz 2, 259; dyskusja 179, 198, 209, 237, 243, 269, 276.

Szamotuły, kościół parafialny, relikwiarz puszkowy św. Odylii z r. 1496, dar prepozyta Stanisława Mysznara 8.

Szczepan św., król węgierski 23.

Szczepan św., pierwszy męczennik: relikwiarz puszkowy renesansowy w kościele pod jego wezwaniem w Krakowie 10, 12; wezwanie kościoła w Krakowie 6, 10, 12, 90.

Szczęśliwy Paweł, architekt lwowski, budowniczy kościoła parafialnego w Żółkwi 129.

Szczotka Stanisław, historyk kultury 31 odsyłacz 1.

Szeptycki Atanazy, biskup lwowski obrządku grecko-katolickiego 261.

szkatulnik zob. Lewkowicz.

szpalernik Jana III w Żółkwi (bezimienny) 150.

Szprotawa, wieża ratuszowa 246.

sztukatorka lwowska w Żółkwi (bezimienna) 132, 142.
sztych Jana Aleksandra Gorczyna podług Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego 147, 148.
sztycharz zob. Gorczyn.
Szwabia, rzeźba gotycka, oddziaływanie na Małopolskę 268.
Szwajcaria 54.
Szwaner, rzeźbiarz Jana III 142.
Szwecja 73, 238; renesans 57.
Szwedzi 4, 5, 181, 186.
Szydłowiec 59.
Szydłowski Tadeusz, historyk sztuki, sekretarz Komisji Historii Sztuki (1920—3) VII.
Szydłów, Brama Krakowska 277.
Szymona św. Bractwo w Żółkwi 143.
Szymon z Lipnicy bł.: nagrobek u bernardynów w Krakowie 197 *fig. 9*, 197, 198; relikwiarz puszkowy (po r. 1685) tamże 10, 243.
Szymonowicz Jerzy Eleuter (starszy), malarz (i rzeźbiarz?) Jana III, może identyczny ze snycerzem Jerzym w Żółkwi 141, 147, 148.
Szymonowicz-Siemiginowski Jerzy Eleuter, malarz Jana III 134, 141, 147, 148.
Szymonowicz Szymon, sielankopisarz 202—204.
Szyszko-Bohusz Adolf, architekt i historyk architektury: dyskusja 211; sekretarz Komisji Historii Sztuki (1910—1) VII.
Szyszkowski Marcin, biskup krakowski 117, 119, 251.

Śląsk 228, 246, 247; architektura renesansowa 27, 57—59; Czeski zob. Cukmantl (Zuckmantel); Dolny 47; oddziaływanie artystyczne na Żywiecczyznę 60, 61; Opolski 47; rzeźby gotyckie 268; sgraffita 237; złotnicze zabytki z emalią węgierską 23.
Ślemień, kościół, dzwon przelany w Opawie 61; zob. Hernas.
ślusarz zob. Branek.
święci i błogosławieni oraz Osoby Boskie zob. Andrzej, Aniołowie Stróże, Anna, Antonin, apostołowie, Augustyn, Barbara, Boże Ciało, Bóg Ojciec, Bronisława, Cecylia, Celsus, Chrystus, Dominik, Dorota, Duch św., ewangeliści, Florian, Franciszek z Assyżu, Franciszek Ksawery, Gereon, Grzegorz z Nazjanzu, Idzi, Ignacy Loyola, Jacek, Jan Chrzciciel, Jan z Dukli, Jan Ewangelista, Jan Kanty, Jerzy, Jędrzej, Jolenta, Józef, Karol Boromeusz, Katarzyna Aleksandryjska, Katarzyna Sjeneńska, Kazimierz, Kinga, Konstancja, Krzyż, Ładysław, Łukasz, Maciej i Mateusz, Marcin, Marek, Maria Matka Boska, Michał Archanioł, Michał Gedroyć, Mikołaj, Odylia, Onufry, Paweł, Piotr Apostoł, Piotr z Werony, Rafał z Proszowic, Roch, Sabina, Salomea, Salwator, Satyr, Stanisław Kazimierczyk, Stanisław, Szczepan król węgierski, Szczepan pierwszy męczennik, Szymon, Szymon z Lipnicy, Teodor, Teresa, Tomasz z Akwinu, Tomasz Apostoł, Trójca św., Urszula, Wacław, Wawrzyniec, Wit bł., Wit, Witalis, Wojciech, Wszyscy Święci, Yved, Zofia, Zuzanna, Zygmunt.
Świętek Maciej, kamieniarz z Krakowa w Żywcu: nagrobki Komorowskich w tamtejszym kościele parafialnym (nie zachowane) 61; współpraca przy wieży tamże (1583) 42.
Świszczowski Stefan, architekt i historyk architektury 81, 82 odsyłacz 2, 210, 237; dyskusja 237, 247, 279; rozprawy: *Brama Na Gródku i reszty murów miejskich pomiędzy Gródkiem a Wawelem* 277—279; *Klasztor ss. dominikanek Na Gródku w Krakowie* 205—209; *Rekonstrukcja nagrobka św. Jacka* 86—87; *Zameczek w Dębnie w świetle nowych odkryć* 234—237.

Taranowski Andrzej, poseł polski w Turcji (w. XVI) 192.
Tarent, kolczyki spiralowe z w. IV przed Chr. w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (nry 2—3) 211, 212.
Tarnawa, herb Tadeusza Stryjeńskiego na witrażu Józefa Mehoffera w kościele N. P. Marii w Krakowie 266, 266 *fig. 67* i szkice do niego 269, 270.
Tarnopol 247; kościół dominikanów 246.
Tarnowscy, dwór Na Gródku w Krakowie 208, 210, 277.
Tarnowska Barbara zob. Komorowska Barbara z Tarnowskich.
Tarnowski Gabriel 209.
Tarnowski Stanisław, profesor U. J., historyk literatury, herb Leliwa na witrażu Stanisława Wyspiańskiego w kościele N. P. Marii w Krakowie 264 *fig. 62*, 265.
Tarnów: katedra, kielichy i krzyż gotyckie (z Tyńca) z emalią węgierską 23; Muzeum Ziemi Tarnowskiej, książki z w. XVI dotyczące architektury i malarstwa 276, portrety polskie ze zbioru Sanguszków w Gumniskach 271.
Tatarkiewicz Władysław, filozof i historyk sztuki 209, 230; dyskusja 179, 198, 220, 221, 233.
Taurogiński B., monografia Nieświeża 225.
teatr w związku z malarstwem i rzeźbą 220.
teatyni 107.
Telcz (Telč) na Morawach, zamek, loggia renesansowa (1563) 48.

Temperantia zob. Wstrzemięźliwość.
Tenczyńscy, herb Topór na berle Uniwersytetu Krakowskiego z r. 1400 245.
Tenczyński Stanisław, portret w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu (z galerii Potockich w Krzeszowicach) 275.
Teodor św. na witrażu Józefa Mehoffera w kościele N. P. Marii w Krakowie 266, 266 *fig. 69* i szkice do niego 269 *fig. 71*, 269, 270.
Teofilpol, kościół trynitarzy 257.
teoria: architektury 230—234; historii sztuki 217—220.
Teresa od Jezusa św., karmelitanka bosa 113.
Teresa Kunegunda, księżna bawarska, córka Jana III Sobieskiego 127.
Tetmajer Włodzimierz, malarz, dekoracja kaplicy królowej Zofii w katedrze na Wawelu 267.
Teukrus 162.
Thausing Moritz, historyk sztuki V.
Thietmar, biskup merseburski, kronikarz 228.
Thurzo Jan, biskup wrocławski (1506—20) 24.
Tiepolo, malarz 174.
Tintoreto, malarz 220.
Tirol Jan, architekt wieży katedry św. Wita w Pradze 53.
Tisznów (Tišnov) na Morawach, wieża średniowieczna 53.
tkactwo, pasy polskie wyrabiane w Genui 198—200, w Grodnie 199, w Kobyłkach 198, w Lipkowie 198, w Lyonie 198, w Paryżu 198; zob. też Giani.
tokarz zob. Miliuta.
Tomasz z Akwinu św., dominikanin 81; krzyż u dominikanów w Krakowie 80 odsyłacz 2.
Tomasz (Apostoł) św., nazwa ulicy w Krakowie 90.
Tomasz z Syczowa, dominikanin krakowski (połowa w. XVI) 65, 66.
Tomicki Piotr, biskup krakowski 243; infuła (nie zachowana) w katedrze na Wawelu 244; kielich (nie zachowany) tamże 245; oprawa książki w Bibliotece Jagiellońskiej 240 *fig. 43*,
Tomkowicz Stanisław, historyk sztuki V, VII, 65, 66, 70, 71, 75, 122; przewodniczący Komisji Historii Sztuki (1911—33) VI. poprzednio jej sekretarz (1882—91) VII,
Topór, herb Tenczyńskich na berle Uniwersytetu Krakowskiego z r. 1400 245.
Toruń 243; introligatorzy 241.
Transylvanus zob. Siedmiogrodzki.
Trąby, herb Jordanów na obrazie Nawiedzenia św. Elżbiety 190 i św. Trójcy w Jordanowie 187.
Trembecki Jan Teobald, rzeźbiarz w Wiedniu 261, 262.
Trembowla, zamek 180, 181.
Tresze (?) Georg z Wrocławia, prawdopodobnie murarz w Żółkwi 139.
Trevano Jan, architekt nadworny Zygmunta III 97—101, 112—114, 117, 119, 122, 123, 209.
Trewir, kościół N. P. Marii 101.
Trębacz Feliks, architekt lwowski w. XVI—XVII 196.
Trianon zob. Wersal.
Trissino Gian Giorgio z Vicenzy, autor dramatyczny w. XVI 220.
Troja, założenie, temat obrazu plafonowego Gregoria Guglielmiego 162, 163, 166, 169, 170, 170 *fig. 11*, 171.
Troki, zamek, miedzioryt Tomasza Makowskiego 225.
Trójca św.: w dekoracji malarskiej wieży kościoła parafialnego w Żywcu 39; obrazy gotyckie: w Dębnie 190, w Jordanowie 187—191, 188 *fig. 3*; rzeźby gotyckie: w tryptyku w kaplicy Świętokrzyskiej w katedrze w Krakowie i z kościoła parafialnego w Krośnie 190; tryptyk ze Słowaczyzny (w. XVI) w kościele koronacyjnym w Budapeszcie 190; wezwanie: cerkwi we Lwowie 143, kościoła w Gnieźnie 21, rotundy Mieszka I tamże 210, kościoła w Jordanowie 187, 189, kościoła dominikanów w Krakowie 71, 74 odsyłacz 1, 78.
Trydent, sobór 243.
trynitarze: kościół w Krakowie (na Kazimierzu, obecnie bonifratrów) 257; kościół w Krotoszynie 245—247; kościół w Teofilpolu 257.
Trzeboń (Třeboň) w Czechach, wieża ratuszowa z galerią 45, 45 *fig. 12*, 46, 47.
Trzemeszno, kościół, krzyż gotycki (złotniczy) 21.
Tuch Antoni, malarz 262; założyciel witrażarni w Krakowie 267.
Turcja, malarze polscy 192, 193; zob. złotnictwo, biżuteria polska.
Turcy 169; malarze 193; zdobycie Jazłowca (1672) 181.
Turczyński Stanisław, historyk sztuki, sekretarz Komisji Historii Sztuki (1912—9) VII.
Turyn: pałac królewski, dekoracja Gregoria Guglielmiego 159; pierścienie rzymskie w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (nry 127—130) 214; znalezisko biżuterii antycznej 213.
Tycjan, malarz 220.
Tylicki Piotr, biskup krakowski 114, 116, 117.
Tymofiej, malarz w Żółkwi za Jana III 144.
Tyniec, opactwo benedyktyńskie, zabytki złotnictwa gotyckiego przeniesione do katedry w Tarnowie 23.
Tyrol, renesans 47; zob. też Grüber.

Tyzenhauz Antoni, podskarbi, fabryki tkackie w Grodnie 199.

Ublakier, zajęty przy budowie chóru muzycznego w katedrze na Wawelu 259.
Uherczyce (Uherčice) na Morawach, zamek, dziedziniec renesansowy (1582) 48.
Uherski Ostrog (Uherský Ostroh), zamek, dziedziniec renesansowy (1590—1600) 48.
Ukraina 247; zamki w. XVI—XVII 181.
Umbria, malarze 220, 221.
Urban VII, papież 73.
Urban VIII, papież 117.
Urbino 220.
Urszula św., relikwiarz puszkowy u św. Szczepana w Krakowie (połowa w. XV) 6.

Val Intelvi 51.
Valle Mesolcina zob. Fodige.
Vasari Giorgio, malarz, architekt i kronikarz sztuki 217; wzmianka o Wawrzyńcu Spytku Jordanie 189 odsyłacz 1.
Vernet, malarz 173.
Veronese Paolo, malarz 220.
Verrocchio Andrea del, rzeźbiarz 20; pomnik Colleoniego 220.
Vetulonia, znalezisko etruskie 212.
Vicenza zob. Trissino.
Vignola Giacomo Barozzi da, architekt 101, 106, 123, 232.
Vinci Leonardo da: portret Cecylii Gallerani 220; portret Giocondy 220; Wieczerza Pańska 220.
Voluczky zob. Wołudzki.
Vota, jezuita, spowiednik Jana III 128, 132.

Wacław, król czeski i polski, fortyfikacje Krakowa 277.
Wacław św.; posąg na mauzoleum św. Stanisława w katedrze na Wawelu 118; wezwanie katedry na Wawelu 229.
Wajzer Jan i Balcer z Kubina (Orawa), ludwisarze, wykonawcy dzwonu zegarowego w Żywcu (1584) 41.
Walaszkówna Anna zob. Komorowska Anna z Walaszków.
Wapowska Katarzyna, fundatorka mauzoleum św. Jacka (1583) u dominikanów w Krakowie 73, 82, 83 i jej figurka z tegoż mauzoleum, obecnie w stallach u sw. Idziego w Krakowie 78 *fig. 10*, 83.
Wapowska Magdalena z Jordanów, 2° voto za Sobkiem z Sulejowa 187.
Wapowski Bernard, kronikarz 244.
Wapowski Stanisław, podkomorzy sanocki 187.
Warszawa VI, 71 odsyłacz 5, 127, 131, 150, 155, 159—161, 161 odsyłacz 2, 163, 165—167, 174, 180, 204, 225, 238, 247, 251; Akademia Sztuk Pięknych projektowana za czasów Stanisława Augusta 156, 157; Archiwum Główne, zbiór Popielów, materiały do sztuki na dworze Stanisława Augusta 161 odsyłacz 4; Archiwum Nieświeskie, materiały do mecenatu Jana III w Żółkwi 133 odsłyacz 1, 141 odsyłacz 3; Biblioteka Narodowa, archiwum Bacciarellego 157 odsyłacz 1, 158 odsyłacz 1, archiwum Rastrellego, projekt plafonu Fontebassa dla Nowego Pałacu Zimowego w Petersburgu 154, 154 odsyłacz 1, oprawa srebrna Ewangeliarza Anastazji, żony Bolesława Kędzierzawego 234 *fig. 36, 37*, 239; Biblioteka Publiczna Załuskich, exlibris Jana Fryderyka Myliusa 223 *fig. 24*, 224, 225; drukarstwo w. XVIII zob. Gröll; introligatorstwo 241; kościół bernardynów 198; kościół wizytek 257; Muzeum Narodowe, obraz Gregoria Guglielmiego Cztery Części Świata 153, 155—159 *fig. 1—5*, 160; oprawy haftowane 239; pałac Ujazdowski, »Galerie d'Apollon« 161, 161 odsyłacze 3, 4 i projekty Gregoria Guglielmiego jej dekoracji 169, »łazienka« Herakliusza Lubomirskiego 136; Państwowy Instytut Historii Sztuki 261; Politechnika, Zakład Architektury Polskiej i Historii Sztuki VI; Szkoła Rycerska (Korpus Kadetów) 203, 204, jej założenie, temat niedoszłego fresku Gregoria Guglielmiego 159, 160; Towarzystwo Naukowe 230 odsyłacz 1; Uniwersytet VI, 230 odsyłacz 1; zamek królewski, sala balowa 161, sala sejmowa 257.
Warta, kościół bernardynów, nagrobek bł. Rafała z Proszowic 195—6 *fig. 7—8*, 197, 198.
Warta, rzeka 229.
Watykan zob. Rzym, kościół św. Piotra, pałac na Watykanie.
Wawel zob. Kraków, katedra, kościoły śś. Feliksa i Adaukta, św. Jerzego zamek królewski.
Wawrzyniec św., wezwanie kościoła: w Jordanowie 188; w Mediolanie 101, 102; w Myślenicach 188.
Waza Aleksander Karol 121.
Waza Jan Albert, kardynał, biskup krakowski 14.
Waza Karol Ferdynand, biskup wrocławski, właściciel Żywca 36.
Wazowie, herb na kominku w zamku na Wawelu 122.
Wąsowski Bartłomiej, jezuita, architekt i teoretyk architektury 132, 133, 141 odsyłacz 3, 142.
Wels Jakub 243.

Wendland 218.
Wenecja 182, 220; Akademia Sztuk Pięknych 156; Campanile di S. Marco 52; malarstwo, wpływ na obraz Nawiedzenia św. Elżbiety w Jordanowie 191; malarze 220.
Wenus 160, 162, 163.
Wereszyca 149; dwór Jana III 137.
Wergili 162, 163; sielanki 202, 204.
Werona, klasztor jezuitów 94.
Wersal, Trianon 202.
Wesołowski, bandurzysta Jana III w Żółkwi 127, 129.
Westa 162, 163.
Wettinowie 252, 256.
Węgierska Górka 31 odsyłacz 1.
Węgry 228, 279; emalia 12, 21—24; introligatorstwo 242; renesans 27; rzeźba gotycka, oddziaływanie na Polskę 268; wieże z galeriami 47, zob. też Sopron; złotnicy z Węgier w Krakowie w w. XVI 23, 24; złotnicze dzieła gotyckie, renesansowe i barokowe z emalią 23 i z filigranem 24; złotniczych dzieł eksport do Polski 24.
Wiara (Fides), alegoria: na rycinie Matki Boskiej Myślenickiej w Muzeum Czartoryskich w Krakowie 186; rzeźba w kaplicy św. Jacka u dominikanów w Krakowie 75 i z mauzoleum św. Jacka tamże, przeniesiona do kościoła w. Idziego 82.
Wickhoff Franz, historyk sztuki 217.
Wiedeń 49, 173, 230 odsyłacz 1, 262; Akademia Umiejętności (dawny gmach Uniwersytetu) plafon Gregoria Guglielmiego Cztery Fakultety 154, 164—167 *fig. 6—9*, 174; Bitwa z Turkami, obraz Marcina Altomontego w kościele parafialnym w Żółkwi 146; Burg, „Schweizertor" 53; kościół św. Karola Boromeusza 247, 261, 262; rzeźbiarze w. XVIII (także Polacy) 247, 261; zob. Geyling.
Wieliczka, kościół parafialny, monstrancja gotycka 21.
Wielkopolska 247; zabytki złotnictwa zrabowane przez Niemców i odzyskane w r. 1946 16, 17; zegar kołowy na wieży kościoła parafialnego w Żywcu (1548) 31, 41.
Wielopolski Karol, hrabia na Żywcu i Pieskowej Skale, margrabia na Mirowie Gonzaga z Wielopolskich Myszkowski, koniuszy wielki koronny (w. XVIII) 38.
Wieluń, introligatorzy 241.
Wiesbaden 16.
Wiesiołowicz Tomasz, malarz w Żółkwi za Jana III, portret metropolity suczawskiego Dosyteusza w zbiorach Stauropigii we Lwowie 145 *fig. 6*, 146, 148.
Wilanów 132, 133, 142, 151; pałac 127, galeria obrazów 141, portret Jana III w otoczeniu rodziny, zapewne przez Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego 147, 147 *fig. 7*, portrety konne Jana III i Marii Kazimiery tegoż malarza, przeniesione z Żółkwi 148, posągi dekoracyjne sprowadzone z Gdańska 132.
Wilema malarza córka, autorka obrazu u św Józefa w Krakowie 276.
Wille J. G., sztycharz 203.
Wilno VI 247; introligatorzy 241; katedra, kielich z filigranem węgierskim (1559) 24; Muzeum, ryciny Tomasza Makowskiego 225; Uniwersytet VI.
Wincenty Fereriusz św., dominikanin 81.
Wirtz, szwedzki komendant Krakowa (1657) 5.
Wisła 161, 227.
Wiślanie 229.
Wiśnicki Jerzy, cieśla i snycerz w Żywcu 36.
Wiśniowiecki Michał Korybut zob. Michał Korybut Wiśniowiecki, król polski.
Wiśniowski Józef, cieśla w Żywcu 38.
Wit bł., dominikanin, biskup lubuski i litewski 67, 67 odsyłacz 1, 70—74, 74 odsyłacz 1 i c. d. na str. 75, 76.
Wit św., wezwanie: katedry w Pradze 53; rotundy Mieszka I w Gnieźnie 210; rotundy w Pradze 210.
Witalis św., wezwanie kościoła w Rawennie 101.
Witebsk zob. Chociml.
Witkiewicz Kazimierz, dyskusja 243.
Witkiewicz Stanisław, malarz 264.
witraże: we Fryburgu Józefa Mehoffera 267; w Krakowie u dominikanów średniowieczne 267; w Krakowie u franciszkanów Stanisława Wyspiańskiego 267; w Krakowie w kościele N. P. Marii: Tadeusza Dmochowskiego 265, Józefa Mehoffera i Stanisława Wyspiańskiego 262—267, 263—266 *fig. 58—70*, 269—271, gotyckie 265, 273; we Lwowie w katedrze Józefa Mehoffera i Stanisława Wyspiańskiego 271.
Witruwiusz, teoretyk architektury 230—234.
wizytki, kościół w Warszawie 257.
Władysław IV, król polski 120, 182.
Władysław Jagiellończyk, król polski i węgierski 24, 243.
Władysław Jagiełło, król polski 244.
Władysław Łokietek, król polski 206, 208, 210, 277, 278, 279.
Włochy 43, 71 odsyłacz 5, 84, 94, 97, 100, 101, 106, 112, 122, 161, 164, 171, 173, 174, 182, 216, 228; architektura barokowa zob. Rzym, kościoły: S. Andrea della Valle, del Gesù, św.

Piotra na Watykanie (mauzoleum św. Piotra), św. Zuzanny, pałac na Watykanie (Scala Regia); architektura przedromańska, związek z rotundą św. Wita w Pradze 210; architektura renesansowa 53, 54, 57, 58, lombardzka pod wpływem tamtejszego romanizmu i jej wpływ na Czechy i Morawy 52; architektura romańska w Lombardii, jej wpływ na tamtejszą renesansową 52; barok 184; biżuteria: diadem hellenistyczny z głową Heliosa w Muzeum Czartoryskich (nr 20) 212, kolczyki spiralowe z w. IV przed Chrystusem tamże (nr 2—3) 211, 212, kolczyk wczesnochrześcijański z w. VII tamże (nr 85) 213, wisiorki renesansowe z Pokłonem pasterzy (nr 231) i ze sceną bachiczną (nr 232) tamże 214; emalia tzw. węgierska 22; introligatorstwo 241, 242; malarstwo rokokowe zob. Guglielmi; renesans 184; obrazy Matki Boskiej z w. XIII, wpływ na Czechy 186; obraz Matki Boskiej Myślenickiej 181 *fig. 1*, 181—187; pasy typu polskiego 198—202; sztuka 218; wpływ na sztukę polską 209; związki z Polską w w. X 210; zob. też Włosi.

Włodzimierz (Rosja), obraz Matki Boskiej z w. XI 186.

Włosi 114, 122, 219; architekci we Lwowie w. w. XVI i XVII 195, 196; architekci w Polsce 95; artyści (głównie architekci) w Czechach i na Morawach 42 odsyłacz 5, 49—51; artyści renesansowi w Polsce 1; stiukatorzy w Polsce 209.

Wodzicki z Granowa Wawrzyniec Jan, pomnik w kościele N. P. Marii 253, 254.

Wojciech św., 243; grób w Gnieźnie 210; posąg na mauzoleum św. Stanisława w katedrze na Wawelu 118; posążek alabastrowy z mauzoleum św. Jacka u dominikanów w Krakowie (obecnie w stallach kościoła św. Idziego) 82; postać na płycie nagrobnej kardynała Fryderyka Jagiellończyka w katedrze na Wawelu 245; relikwiarz puszkowy roboty Jakuba Bartha (1494) w katedrze gnieźnieńskiej 8, 12; wezwanie kościołów: rotundy w Gnieźnie 210, w Krośnie 269, w Poznaniu 21.

Wojnicz, Pietà rzeźbiona z początku w. XIV 267.

Wolmut Bonifacy, architekt wieży katedry św. Wita w Pradze 53.

Wolski Andrzej, urzędnik królewski w Żółkwi 133, 137, 138.

Wołoszczyzna 146.

Wołudzki Stanisław (Voluczki), biskup kamieniecki 74.

Wołyń 257.

Worringer Wilhelm, historyk sztuki 218.

Wölfflin Heinrich, historyk sztuki 217, 218, 219.

Wrocław 60, 133, 134; alabastry 198; introligatorstwo 241; katedra, kielichy gotyckie z emalią węgierską 23, 24; mury obronne 279; zob. też Jan z Wrocławia.

Wschód (bliski) V, 101; biżuteria, związki z Bizancjum 216; budowle centralne 211; muzułmański 129, 204; wpływ na pasy polskie 199; wpływ na Polskę 276.

Wstrzemięźliwość (Temperantia) alegoria: na rycinie Matki Boskiej Myślenickiej w Muzeum Czartoryskich w Krakowie 186; rzeźba w kaplicy św. Jacka u dominikanów w Krakowie 75 i na mauzoleum św. Jacka tamże (obecnie w stallach kościoła św. Idziego w Krakowie 77 *fig. 9*.

Wszyscy Święci, wezwanie kolegiaty w Krakowie 244.

Wulkan (bożek) 160.

Wysocko 149.

Wyspiański Stanisław, malarz, 265, 267; korespondencja z Paryża ze Stankiewiczami 263—265; monogram na witrażu w kościele N. P. Marii w Krakowie 264 *fig. 65*, 266; witraże i dekoracja kościoła franciszkanów w Krakowie 267; witraże w kościele N. P. Marii w Krakowie 262—267, 263 *fig. 58—61*, 264 *fig. 62—65*, 265 *fig. 66*, 269, w szczególności: z herbem Bożawola Piotra Górskiego 265, z herbem Leliwa Stanisława Tarnowskiego 264 *fig. 62*, 265, z herbem Nałęcz Morawskich 265, z herbem Nieczuja Dembińskich 263 *fig. 58*, 265, z herbem Pilawa Adamowej Potockiej 264 *fig. 63*, 265, z herbem Sulima Pawła Popiela 263 *fig. 61*, 265, z Matką Boską 263 *fig. 59*, 265, 267, z Matką Boską z lilią i koroną cierniową, 265 *fig. 66*, 266, z monogramem Władysława Chrośnikiewicza 264 *fig. 64*, 266, z monogramem Władysława Łuszczkiewicza 266, z monogramem Jana Matejki 263 *fig. 60*, 265, z monogramem Tadeusza Stryjeńskiego 265, 266, z monogramem własnym 264 *fig. 65*, 266; witraże katedry we Lwowie 271.

Wysz Piotr z Radolina, biskup krakowski, kielich (nie zachowany) w katedrze na Wawelu 244.

Yved św., wezwanie kościoła w Braisne we Francji 101.

Zachariaszowicz Bedros, złotnik Jana III we Lwowie 148.

Zachód Europy 101; budowle centralne 211.

Zachwatowicz Jan, architekt i historyk architektury 210, 211; dyskusja 211; rozprawa *Rotunda Mieszka I w Gnieźnie* 210; wybór na współpracownika Komisji Historii Sztuki 221.
Zajdzikowski Teodor, właściciel witrażarni w Krakowie 266.
Zakliczowita Paweł, oprawa inkunabułu z jego biblioteki w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie 239 *fig. 42*.
Załęski Stanisław, jezuita, historyk 95.
Załuscy 223; Biblioteka Publiczna w Warszawie, exlibris roboty Jana Fryderyka Myliusa 223 *fig. 24*, 224.
Załuski Andrzej Stanisław Kostka, biskup płocki, kanclerz wielki koronny, biskup krakowski 114, 223, 248, 249—251; exlibris roboty Jana Fryderyka Myliusa 221 *fig. 20*, 222, 224; kaplica w katedrze na Wawelu 259; portrety miedziorytowe przez Myliusa dla niego wykonane 224; sygnet drukarni w Krakowie, miedzioryt Żukowskiego 225.
Załuski Józef Andrzej, biskup kijowski, referendarz koronny 221 *fig. 19*, 222, 224.
Załuski Wojciech, kanonik gnieźnieński, ofiarodawca relikwiarza św. Gereona (1533) w katedrze w Gnieźnie 9.
zamki zob. Bodzentyn, Brzeżany, Buczacz, Buczowice, Czeski Krumłów, Dębno, Dobromil, Frýdland, Iwanowice, Jaryczów, Jazłowiec, Karolowe Wary, Kielce, Kowno, Kraków, Kukizów, Łobzów, Łowicz, Magierów, Morawski Krumłów, Nachod, Namieszcz, Nieśwież, Olesko, Podole, Pottenbrunn, Raczyce, Rosenberg, Rosice, Ruś Czerwona, Rydzyna, Sidorów, Telcz, Trembowla, Troki, Uherczyce, Uherski Ostrog, Ukraina, Warszawa, Wiedeń, Wilanów, Zamość, Złoczów, Żółkiew, Żywiec.
Zamość 150; zamek 179.
Zamoyski Jan, kanclerz i hetman wielki koronny 190.
Zapolya zob. Jan Zygmunt Zapolya.
Zator 62.
Zbaraska Barbara z Jordanów 2⁰ voto Zborowska 187, 190.
Zbaraski Jerzy, kasztelan krakowski 182; pałac w Krakowie 182.
Zbaraski Piotr, syn wojewody trockiego 187.
Zbąszyń, kościół 245, 246.
Zborowska Barbara z Jordanów 1⁰ voto Zbaraska 187, 190.
Zborowska Zofia z Jordanów 187, 190.
Zborowski Jędrzej, kasztelan biecki, marszałek nadworny koronny 187, 190.
Zborowski Samuel 187, 190.
zdun zob. Malowannik.
Zebrzydowska Anna z Jordanów 187.
Zebrzydowski Kasper, wojewoda kaliski 187.
Zebrzydowski Mikołaj, wojewoda krakowski 96
zegarmistrz zob. Innus.
Zimorowicz, sielankopisarz 202—204.
Złoczów, 151; zamek 149.
złotnictwo, biżuteria: antyczna 215, 216, dwa lewki w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (nry 92—93) 213; arabska tamże 215; arabsko-bizantyńska, medalion z w. X—XI tamże (nr 89) 213; bizantyńska 215, 216; egipska: pierścienie w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (nry 223—226) 214, dwa sokoły tamże (nry 90—91) 213, egipsko-arabska: pierścień ze zbioru Sinadino w Aleksandrii 217; etruska 211, w szczególności: blaszka ze skarabeuszem z w. VII—VI w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (nr 25) 212, bransolety z Corneto w British Museum w Londynie 212, bransolety typu jak z Corneto w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (nry 22—23) 212, 216, fibula z lwem z w. VI—V tamże (nr 30) 212, fibula z lwem z w. VI—V w Metropolitan Museum w Nowym Jorku 212, kolczyki *a baule* z w. VI w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (nry 26—27) 212, kolczyk *a baule* z w. V (naśladownictwo faliskie) tamże (nr 29) 212, 216, kolczyk (naśladownictwo faliskie) tamże (nr 28) 212, kolczyki pierścieniowe z w. IV tamże (nry 31—32) 212, kolczyk typu pierścieniowego z w. IV tamże (nr 33) 212, kolczyki typu tarczkowego z w. III tamże (nry 34—35) 212, nodus (spięcie diademu) z w. IV—III tamże (nr 36) 212, oczko pierścienia z w. VII (jak z Ponte Sodo) tamże (nr 24) 212, pierścienie z gemmami z w. III (nr 103) i z w. III—II (nr 104) tamże 213, wisiorek tamże (nr 24) 216, wisiorek z Ponte Sodo 212, 216, wisiorek amonit (etruski?, późne cesarstwo?) w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (nr 88) 213, wisiorek etruskizujący z elektronu z w. VIII tamże (nr 21) 212, zob. też Mal Tepe; francuska: pierścień z miniaturą Stanisława Leszczyńskiego w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (nr 141) 214; grecka (antyczna): diadem hellenistyczny z Włoch południowych z głową Heliosa w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (nr 20) 212, 216, kolczyki łódkowate z Włoch południowych z połowy w. III tamże (nry 8—9) 212, kolczyki pierścieniowego typu, hellenistyczne, tamże (nry 10—18) 212, 216, kolczyki spiralowe z w. IV tamże (nry 2—3) 211, 212, 216, kolczyk tarczkowy z Erotem, z końca w. IV tamże (nr 4) 212, kolczyk

z głową Menady tamże (nr 16) 212, kolczyk tarczkowy z orłem i Ganimedem, hellenistyczny, tamże (nr 7) 212, naszyjnik hellenistyczny, fragment, tamże (nr 19) 212, naszyjnik hellenistyczno-wschodni tamże (nr 39) 216, pierścienie hellenistyczne tamże (nry 98—102) 213, pierścienie z okresu klasycznego tamże (nry 95—97) 213, pierścień z Cumae z w. IV przed Chr. w Muzeum Narodowym w Neapolu 213, 213 odsyłacz 7, rozeta z elektronu z w. VII przed Chr. w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (nr 1) 211, 216, skarb z S. Eufemia 216, wisiorki z erotami wczesnohellenistyczne tamże (nry 5, 6) 212, wisiorki z Cumae i Megara Hyblaea 216; grecko-rzymska: pierścienie: z popiersiem Serapisa (nr 106), z Serapisem na tronie (nr 107) i inne (nry 108—120) w Muzeum Czartoryskich w Krakowie 214; hinduska 215; nubijska, kolczyk w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (nr 94) 213; polska, pierścienie historyczne i pamiątkowe w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (nry 140—151) 214, 215, w szczególności: pierścień (obrączka) z napisem »D. 27 lutego 1861« (nr 150) 214, pierścień »Fidis manibus« na pamiątkę Konstytucji 3 Maja (nr 143) 214, pierścień z napisem »Turcya 1856 — Officerowie piechoty St. Breańskiemu« (nr 149) 214, pierścień z napisem »Wytrwamy w cierpieniach, wytrwajcie w obronie« (nr 148) 214, pierścień z napisem »Xiąże Adam Jerzy Czartoryski P. R. N. 1831«, z Orłem i Pogonią (nr 147) 214, pierścień z orzełkiem i kotwicą (nr 151) 214, pierścień z popiersiem hetmana Chodkiewicza (nr 140) 214, pierścienie z wizerunkiem Kościuszki (nry 144, 145) 214, pierścień z miniaturą księcia Józefa Poniatowskiego (nr 146), pierścień z popiersiem Stanisława Augusta (gemma Regulskiego, nr 142) 214; renesansowa: pierścienie w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (nry 154—160) 214, pierścień z popiersiem królowej angielskiej Elżbiety (nr 162) tamże 214, pierścień z popiersiem cesarza Maksymiliana (nr 161) tamże 214, wisiorki z Pokłonem pasterzy (nr 231) i ze sceną bachiczną (nr 232) tamże 214; ruska z w. X—XIII 215; rzymska: z Egiptu 215, 216, z Pompei 216, blachy kawałek w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (nr 73) 213, bransolety tamże (nry 54—62) 212, 213, bransoleta skręcana z drutów tamże (nr 67) 213, głowa księcia z Adżanty z w. V po Chr. 215, kolczyki w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (nry 43—53) 212, kolczyk z w. II po Chr. tamże (nr 69) 213, kolczyki obrączkowego typu z w. I—III po Chr. tamże (nry 45—53) 212, kolczyki półksiężycowate z grobów z w. IV—V po Chr. (z Egiptu) 215, kolczyki tarczkowego typu z w. I po Chr. w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (nry 43, 44) 212, medalik z Cererą tamże (nr 63) 213, medalik z trzema Gracjami tamże (nr 64) 213, monety złote Wespazjana i Tytusa, przebite celem zawieszenia, tamże (nry 74, 75) 213, naramienniki tamże (nry 65, 66) 213, naszyjnik z w. II po Chr. tamże (nr 40) 212, naszyjnik z ażurowym wisiorkiem z w. III po Chr. tamże (nr 41) 212, naszyjnik-łańcuch z Erosem na wisiorku, Egipt, w. I po Chr., tamże (nr 38) 212, 216, naszyjnik pleciony z drutów z głową węża i lwicy, w. II—III po Chr., tamże (nr 68) 213, naszyjnika rozdzielacz z w. III—IV po Chr. tamże (nr 42) 212, 216, naszyjnik taśmowy z w. I—II po Chr. tamże (nr 39) 212, naszyjnik z Egiptu tamże (nr 41) i analogiczny w Muzeum Grecko-Rzymskim w Aleksandrii 212 odsyłacz 15, 215, naszyjnik z główkami Menad, z Egiptu, w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (nr 37) 212; ozdoby z Castel Trosino i Nocera Umbra 216, pierścienie w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (nry 121—130) 214, z Turynu tamże (nry 127—130) 213, 214, zabytki w Metropolitan Museum w Nowym Jorku 212; wczesnochrześcijańska: kolczyki z w. V w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (nry 81, 82,) 213, kolczyk *a canestrino* z wisiorkiem gwiazdowym z w. VII tamże (nr 85) 213, 216, kolczyki półksiężycowate z w. IV—V tamże (nry 76, 77) 213, kolczyki tamże (nry 81, 82) 216, kolczyk półksiężycowaty z dwoma zającami koło wazy z w. VI—VII tamże (nr 84) 213, 215, kolczyki ze skarbu z Assiut 213, łańcuch z medalionów ze skarbu z Assiut 213, naszyjniki w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (nry 78, 79) 213, 216 naszyjnik z Kyrenii 216, naszyjnik z ażurowych medalionów w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (nr 83) 213, 216, Skarb z Assiut 213, 215, 216, wisiorek z krzyżem i monogramem Chrystusa z w. VI—VII w Muzeum Czartoryskich w Krakowie 213; z epoki wędrówek ludów: blachy kawałki w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (nry 70—72) 213, kolczyki tarczkowe tamże (nry 86, 87) 213; z w. XVII—XVIII: pierścienie w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (nry 162—195), w tym cztery z monogramem Aurory hr. Koenigsmark 214, podkitek tamże (nr 250), wisiorek z herbem Janina tamże 124, wisiorek ze Zwiastowaniem tamże 124, wisiorki, kolczyki i brosze tamże (nry 234—250) 214, łań-

cuszek do zegarka z popiersiami cezarów tamże (nr 252) 215, medalion filigranowy z koralowym popiersiem kobiecym tamże (nr 253) 215, medalion z nagimi postaciami kobiecymi i główkami cherubinów tamże (nr 254) naszyjnik tamże (nr 251) 215; z w. XVIII—XIX: pierścienie z gemmami w Muzeum Czartoryskich w Krakowie 214; z w. XIX: garnitur (bransoleta, brosza i naszyjnik) filigranowy z ametystami i Orłem polskim w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (nry 255—257) 215.

złotnictwo w Polsce: barokowe: kielichy z emalią węgierską w Krakowie (u Bożego Ciała i u św. Krzyża), w Olkuszu (kościół parafialny) i w Pelplinie (katedra) 23, relikwiarze puszkowe: św. Jacka u dominikanów w Krakowie (augsburski 1611) 10, 12, św. Jana Kantego u św. Anny w Krakowie (Jan Ceypler, 1695) 10, 11, bł. Salomei z r. 1632 u franciszkanów w Krakowie (nie zachowany) 11 odsyłacz 3 i c. d. na str. 12, bł. Szymona z Lipnicy u bernardynów w Krakowie (po r. 1685) 10, 243 z r. 1701 w kościele parafialnym w Kościelcu pod Proszowicami 11; gotyckie: berła rektorskie Uniwersytetu Jagiellońskiego: z daru kardynała Fryderyka Jagiellończyka 13—16, 20, 21 i *fig. 11—14*, z daru królowej Jadwigi 14, z daru kardynała Zbigniewa Oleśnickiego 13, 245, kielichy w Lisewie, Pułtusku 23 oraz we Wrocławiu 24, krzyże relikwiarzowe: z daru kardynała Fryderyka Jagiellończyka w katedrze w Gnieźnie 16—25 i *fig. 15—19*, w katedrze w Tarnowie (z Tyńca) 23, w Trzemesznie 21, monstrancje: w Gnieźnie (u św. Trójcy), w Kruszwicy, Luborzycy, Poznaniu (u św. Wojciecha) i Wieliczce 21, relikwiarze hermowe 1, relikwiarze puszkowe: w Gnieźnie (katedra): z daru Jakuba Boksicy (1483—93) 8, 12, św. Gereona z daru kanonika Wojciecha Załuskiego (1533) 9, św. Wojciecha (1494) roboty Jakuba Bartha 8, 12, w Kościanie (1482 i nie datowany) 8, 9, w Krakowie: w katedrze: św. Stanisława roboty Marcina Marcińca z daru królowej Elżbiety (1504) 1—13 i *fig. 1—10*, 15, 20, 21 i z daru królowej Zofii Jagiełłowej (obecnie św. Floriana) 1, 6, 12, w kościele św. Szczepana: św. Urszuli 6, w Poznaniu: w katedrze: św. Jokundyna 9 i św. Sabiny (1510) z daru kanonika Wawrzyńca Grodzickiego 6, 7, w Szamotułach: św. Odylii (1496) z daru prepozyta Stanisława Mysznara 8, typ gotyckiego nodusa architektonicznego w Małopolsce i Wielkopolsce 21, typ gotyckiego relikwiarza puszkowego 12; renesansowe: relikwiarz puszkowy św. Szczepana w kościele św. Szczepana w Krakowie 10, 12; romańskie: oprawa Ewangeliarza Anastazji, żony Bolesława Kędzierzawego, do r. 1944 w Bibliotece Narodowej w Warszawie 234 *fig. 36, 37*, 239; z końca w. XVIII i pierwszej połowy XIX: relikwiarze puszkowe w Krakowie: bł. Bronisławy u norbertanek na Zwierzyńcu (1845) 12, 243, św. Doroty u św. Marka (1810) 12, 12 odsyłacz 1, 243 bł. Salomei u franciszkanów (około r. 1800) 11, 243; zob. również Kraków, katedra: akwamanile, ampułki, kielichy, krzyż darowany kardynałowi Fryderykowi Jagiellończykowi przez matkę, pastorały.

złotnictwo węgierskie w XV—XVII z emalią i filigranem oraz jego ekspansja (także na Polskę) 23, 24.

złotnicy zob. Antoni z Koszyc, Baudarth, Czypser, Stanisław, Gregorczyk, Ickowicz, Innus, Jelemowicz, Kowalski, Laslo Szczęsny, Marciniec, Moszkowicz, Paweł, Pełczyński, Schleupner, Sebastian, Sibenbirger, Siedmiogrodzki, Sobolnik, Stefan, Zachariaszowicz.

Znojmo (Morawy), wieża średniowieczna 53.

Zofia Jagiełłowa, królowa: kaplica w katedrze na Wawelu 267, ofiarodawczyni relikwiarza puszkowego św. Stanisława (obecnie św. Floriana) w katedrze na Wawelu 1, 6.

Zofia św. w dekoracji malarskiej wieży kościoła parafialnego w Żywcu 39.

Zubrzycki Jan, architekt 80, 187.

Zuckmantel zob. Cukmantl.

Zuzanna św., wezwanie kościoła w Rzymie 117.

Zwierzyniec zob. Kraków, kościół i klasztor norbertanek, kościół św. Salwatora.

Zygmunt św., posąg na mauzoleum św. Stanisława w katedrze na Wawelu 118.

Zygmunt I Stary 67, 72, 73, 75, 122, 245; dzieła złotnicze Marcina Marcińca 3, 4; malarstwo portretowe 262; wieża Zygmuntowska na Wawelu 269.

Zygmunt (II) August 62, 90; biblioteka, oprawa dzieł Kopernika (1551) w Muzeum Czartoryskich w Krakowie 236 *fig. 39*, 240; malarstwo portretowe 272.

Zygmunt III 62, 73, 92, 94, 97, 120, 122; ofiarodawca relikwiarza puszkowego św. Jacka u dominikanów w Krakowie 10.

Żarnecki Jerzy, historyk sztuki 198.

Żarnowski Jan, historyk sztuki 161 odsyłacz 2.

Żeleńscy, dwór włączony w zabudowania klasztoru bernardynek przy kościele św. Józefa w Krakowie 277.

Żeleński Stanisław, Gabriel, witrażarnia w Krakowie 262, 267.
Żmigród, snycerze gotyccy 268.
Żmudź zob. Kalwaria.
Żółkiew jako ośrodek mecenatu Jana III 127—151; arsenał (cekauz) 131, 136 odsyłacz 1; Brama Glińska, litografia z r. 1847 128 *fig. 1*; cerkiew bazylianów 146; cerkiew Narodzenia Chrystusa: Bractwo św. Szymona 143, księga chrztów 143; dwór dawniej Orlika 145; gisernia 131; hamernia 131; Haraj 127, 135, 144; kościół i klasztor dominikanów 129, 136 odsyłacz 1, 4, 137, 138, 142, nagrobki Teofili Sobieskiej i Marka Sobieskiego 142, 143; kościół drewniany św. Jędrzeja 137, 138; kościół i szpital św. Łazarza 136 odsyłacz 1, 137, 138, 140, 141 odsyłacz 3; kościół ormiański 131; kościół parafialny, obrazy Altomontego i van Kessela ze scenami z wojny tureckiej 144, 146, pomniki Stanisława Daniłowicza i Jakuba Sobieskiego 129, 131, 142, 143, 150, sygnaturka 179; »łaźnia« 136, 136 odsyłacz 1; odlewnia (ludwisarnia) dział 131; przedmieście Lwowskie i Glińskie 130; ratusz 131, 134—136, 135 *fig. 2*, 136 odsyłacz 1, 138, 140, 148; synagoga 130, 138 *fig. 3*, 139, 140; szkoła koło kościoła parafialnego 131; widok, litografia z r. 1847 128 *fig. 1*, 134; wyroby ceramiczne 149; zamek 128, 129, 135, 136, 136 odsyłacz 1, 138, 140, 179, kapela francuska za Jana III 127, 129, obrazy 144, 145, ogród (włoski) 136 i dzbany ceramiczne w nim 150, posągi hetmanów przeniesione do Magierowa 140.
Żółkiewscy 129; portrety w Żółkwi 141 odsyłacz 3, 143.
Żółkiewski Stanisław, hetman 129, 136, 137, 144.
Żukowski, miedziorytnik, sygnet drukarni biskupa Andrzeja Stanisława Kostki Załuskiego w Krakowie 225.
Żurów (powiat rohatyński), obraz Matki Boskiej 185.
Życz, kościół 246, 247.
Żyd, drukarz z Amsterdamu w Żółkwi za Jana III 130.
Żydzi 148, 244; w Żółkwi, popierani przez Jana III 130; zob. też Becal, Ickowicz Hirsz i Naftali, Izrael, Jelemowicz, Lewkowicz, Moszko, Moszkowicz, Pinkus, Sobolnik, Żyd, drukarz.
Żywiec: Bractwo Różańcowe 39 odsyłacz 1; dom w Rynku, fragmenty portalu renesansowego 55, 56; kościół parafialny: dzwony (1722) 61, dzwon zegarowy (1584) roboty Balcera i Jana Wajzerów z Kubina 41, gotyckie części 63, historia budowy 28, 29 *fig. 1*, kaplica Komorowskich i ich nagrobki nie zachowane (Maciej Świętek) 61, obraz z Opawy (1842) 61, obraz Matki Boskiej zależny od myślenickiego 192, odnowienie po r. 1711 179, organy późnobarokowe 60, portal renesansowy 40 *fig. 9*, sprzęty, nagrobki i obrazy renesansowe (nie zachowane) 63, widoki: na pieczęci dekanatu (1648), na tablicy srebrnej w Kętach i na wotum w Kalwarii Zebrzydowskiej (1686) 39 odsyłacz 1, sygnaturka 179 wieża 28—43, *fig. 2—8 10*, 60—62, 179 i jej dekoracja 48, 54, zegar przywieziony z Wielkopolski (1548) 31, 41, 42; zamek 40, przebudowa budowli gotyckiej na renesansową 63, sgraffita 59, 237.
Żywiecczyzna 31, 33, 38, 62, 179; wpływy artystyczne: Krakowa 61, Moraw 61, Śląska 60, 61.

Biblioteka Politechniki Wrocławskiej

SPIS ILUSTRACJI

L. p.	Fig.		Str.
1.	1.	Relikwiarz na głowę św. Stanisława w skarbcu katedry wawelskiej	3
2.	2.	Kupno wsi Piotrawin, płaskorzeźba na relikwiarzu św. Stanisława w skarbcu katedry wawelskiej	4
3.	3.	Wskrzeszenie Piotr[owin]a, płaskorzeźba na relikwiarzu św. Stanisława w skarbcu katedry wawelskiej	5
4.	4.	Świadczenie przed królem, płaskorzeźba na relikwiarzu św. Stanisława w skarbcu katedry wawelskiej	6
5.	5.	Zamordowanie św. Stanisława, płaskorzeźba na relikwiarzu św. Stanisława w skarbcu katedry wawelskiej	7
6.	6.	Rozsiekanie zwłok św. Stanisława, płaskorzeźba na relikwiarzu św. Stanisława w skarbcu katedry wawelskiej	8
7.	7.	Orły strzegą zwłok św. Stanisława, płaskorzeźba na relikwiarzu św. Stanisława w skarbcu katedry wawelskiej	9
8.	8.	Pogrzeb św. Stanisława, płaskorzeźba na relikwiarzu św. Stanisława w skarbcu katedry wawelskiej	10
9.	9.	Kanonizacja św. Stanisława w Assyżu, płaskorzeźba na relikwiarzu św. Stanisława w skarbcu katedry wawelskiej	11
10.	10.	Wieko relikwiarza św. Stanisława w skarbcu katedry wawelskiej	13
11.	11.	Berło rektorskie Uniwersytetu Jagiellońskiego z daru kardynała Fryderyka Jagiellończyka	14
12.	12.	Górne zakończenie berła rektorskiego Uniwersytetu Jagiellońskiego z daru kardynała Fryderyka Jagiellończyka	15
13.	13.	Dolne zakończenie berła rektorskiego Uniwersytetu Jagiellońskiego z daru kardynała Fryderyka Jagiellończyka	15
14.	14.	Herby w górnym zakończeniu berła rektorskiego Uniwersytetu Jagiellońskiego z daru kardynała Fryderyka Jagiellończyka	16
15.	15.	Krzyż większy kardynała Fryderyka Jagiellończyka w katedrze gnieźnieńskiej	17
16.	16.	Przednia strona górnej części większego krzyża kardynała Fryderyka Jagiellończyka w katedrze gnieźnieńskiej	18
17.	17.	Tylna strona górnej części większego krzyża kardynała Fryderyka Jagiellończyka w katedrze gnieźnieńskiej	19
18.	18.	Krzyż mniejszy kardynała Fryderyka Jagiellończyka w katedrze gnieźnieńskiej, strona przednia	22
19.	19.	Krzyż mniejszy kardynała Fryderyka Jagiellończyka w katedrze gnieźnieńskiej, strona tylna	22
20.	1.	Rzut poziomy kościoła parafialnego w Żywcu	29
21.	2.	Przekrój wieży kościoła parafialnego w Żywcu	30
22.	3.	Kościół parafialny w Żywcu, widok od południowego wschodu	32
23.	4.	Kościół parafialny w Żywcu, widok od zachodu	33
24.	5.	Kościół parafialny w Żywcu, widok od północnego wschodu	34
25.	6.	Galeria wieży kościoła parafialnego w Żywcu: rzut, elewacja i przekrój	35
26.	7.	Galeria wieży kościoła parafialnego w Żywcu	36

L. p.	Fig.		Str.
27.	8.	Galeria wieży kościoła parafialnego w Żywcu	37
28.	9.	Portal kościoła parafialnego w Żywcu	40
29.	10.	Kościół parafialny w Żywcu w r. 1711, widok od strony południowej. Rysunek piórkiem Andrzeja Komonieckiego w jego *Dziejopisie żywieckim*	41
30.	11.	Wieża ratusza w Dobruszce w Czechach	44
31.	12.	Wieża ratusza w Trzeboniu w Czechach	45
32.	13.	Wieża zamku w Czeskim Krumłowie	48
33.	14.	Wieża zamku w Smecznie w Czechach	49
34.	15.	Wieża kościoła w Bechyni w Czechach	50
35.	16.	Wieża zamku w Morawskim Krumłowie	51
36.	17.	Wieża ratusza w Bernie na Morawach	52
37.	18.	Wieża kościoła w Daczycach na Morawach	53
38.	19.	Wieża kościoła w Mikułowie na Morawach	54
39.	20.	Wieża ratusza w Kłodzku na Śląsku	55
40.	21.	Kościół i klasztor paulinów na Jasnej Górze w Częstochowie. Miedzioryt w dziele ks. Augustyna Kordeckiego: *Nova Gigantomachia*, 1657	56
41.	22.	Wieża miejska w Sopron na Węgrzech	57
42.	23.	Brama miejska w Segesvár w Siedmiogrodzie	58
43.	24.	Zamek prymasowski w Łowiczu. Część miedziorytu z dzieła Jerzego Brauna pt. *Civitates orbis terrarum*, 1617	59
44.	1.	Tablica z napisem, szczegół z nagrobka św. Jacka w kościele oo. dominikanów w Krakowie	66
45.	2.	Aniołek z czaszką, szczegół z nagrobka św. Jacka w kościele oo. dominikanów w Krakowie	67
46.	3.	Stalle w kościele św. Idziego w Krakowie, strona północna	68
47.	4.	Stalle w kościele św. Idziego w Krakowie, strona południowa	69
48.	5.	Zwieńczenie północnej strony stall w kościele św. Idziego w Krakowie	70
49.	6.	Caritas, figurka alabastrowa w stallach kościoła św. Idziego w Krakowie	76
50.	7.	Spes, figurka alabastrowa w stallach kościoła św. Idziego w Krakowie	76
51.	8.	Prudentia, figurka alabastrowa w stallach kościoła św. Idziego w Krakowie	77
52.	9.	Temperantia, figurka alabastrowa w stallach kościoła św. Idziego w Krakowie	77
53.	10.	Katarzyna Wapowska, fundatorka nagrobka św. Jacka i św. Piotr, męczennik, figurki alabastrowe w stallach kościoła św. Idziego w Krakowie	78
54.	11.	Św. Jacek, figurka alabastrowa w stallach kościoła św. Idziego w Krakowie	79
55.	12.	Nagrobek św. Jacka w kościele oo. dominikanów w Krakowie, rzut poziomy, rekonstrukcja Stefana Świszczowskiego	81
56.	13.	Nagrobek św. Jacka w kościele oo. dominikanów w Krakowie, elewacja przednia, restrukcja Stefana Świszczowskiego	82
57.	14.	Nagrobek św. Jacka w kościele oo. dominikanów w Krakowie, elewacja boczna, rekonstrukcja Stefana Świszczowskiego	83
58.	15.	Nagrobek św. Jacka w kościele oo. dominikanów w Krakowie, rekonstrukcja Stefana Świszczowskiego	85
59.	16.	Nagrobek św. Jacka w kościele oo. dominikanów w Krakowie, sarkofag, alternatywa II, rekonstrukcja inż. arch. Stefana Świszczowskiego	86
60.	1.	Modellum templi futuri Cracoviensis Soc. Jesu 29 Novembris 1596. Paryż, Biblioteka Narodowa	90
61.	2.	Idea Domus Professae Cracoviae facta et relicta a P. Gurson dum in Hispaniam profisceretur. Paryż, Biblioteka Narodowa	91
62.	3.	Rzut poziomy kościoła św. Piotra w Krakowie, stan obecny	92
63.	4.	Fasada kościoła św. Piotra w Krakowie	93
64.	5.	Elewacja zachodnia kościoła św. Piotra w Krakowie	96
65.	6.	Przekrój poprzeczny kościoła św. Piotra w Krakowie	97
66.	7.	Przekrój podłużny kościoła św. Piotra w Krakowie	98
67.	8.	Przekrój podłużny kościoła S. Andrea della Valle w Rzymie	99

L. p	Fig.		Str.
68.	9.	Przekrój podłużny kościoła del Gesù w Rzymie	100
69.	10.	Wnętrze kościoła św. Piotra w Krakowie, widziane od strony wielkiego ołtarza	102
70.	11.	Wnętrze kościoła del Gesù w Rzymie	103
71.	12.	Wnętrze kościoła św. Piotra w Krakowie, widziane od wejścia	104
72.	13.	Wnętrze kościoła S. Andrea della Valle w Rzymie	105
73.	14.	Kościół św. Piotra w Krakowie, widziany z Wawelu	107
74.	15.	Kopuła kościoła św. Piotra w Krakowie	108
75.	16.	Kopuła kościoła S. Andrea della Valle w Rzymie	109
76.	17.	Fasada kościoła św. Marcina w Krakowie	110
77.	18.	Wnętrze kościoła św. Marcina w Krakowie	111
78.	19.	Rzut poziomy kościoła św. Marcina w Krakowie	113
79.	20.	Bramka zachodnia w murze otaczającym katedrę na Wawelu	114
80.	21.	Rzut poziomy mauzoleum św. Stanisława w katedrze na Wawelu	115
81.	22.	Mauzoleum św. Stanisława w katedrze na Wawelu	116
82.	23.	Epitafium biskupa Marcina Szyszkowskiego w katedrze na Wawelu	118
83.	24.	Klatka schodowa w północno-zachodnim narożniku zamku na Wawelu, przekrój	120
84.	25.	Klatka schodowa w północno-zachodnim narożniku zamku na Wawelu, rzut poziomy	121
85.	1.	Widok Żółkwi od strony Bramy Glińskiej. Litografia w Przyjacielu Ludu z r. 1847	128
86.	2.	Plan przeistoczenia ratusza w Żółkwi na sąd i więzienie przez inżyniera okręgowego Losy de Losennau	135
87.	3.	Synagoga w Żółkwi	138
88.	4.	Hełm wieży cerkwi Wołoskiej we Lwowie	139
89.	5.	Hełm wieży ratuszowej w Krakowie	139
90.	6.	Tomasz Wiesiołowicz, Portret metropolity suczawskiego Dosyteusza w zbiorach Stauropigii we Lwowie	145
91.	7.	Jan III w otoczeniu rodziny. Wilanów, pałac	147
92.	1.	Gregorio Guglielmi, Cztery Części Świata, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie	155
93.	2.	Gregorio Guglielmi, Europa, szczegół z obrazu przedstawiającego Cztery Części Świata w Muzeum Narodowym w Warszawie	156
94.	3.	Gregorio Guglielmi, Afryka, szczegół z obrazu przedstawiającego Cztery Części Świata w Muzeum Narodowym w Warszawie	157
95.	4.	Gregorio Guglielmi, Azja, szczegół z obrazu przedstawiającego Cztery Części Świata w Muzeum Narodowym w Warszawie	158
96.	5.	Gregorio Guglielmi, Ameryka, szczegół z obrazu przedstawiającego Cztery Części Świata w Muzeum Narodowym w Warszawie	159
97.	6.	Gregorio Guglielmi, Alegoria Wydziału Teologicznego, szczegół dekoracji auli dawnego Uniwersytetu, dziś Akademii Umiejętności w Wiedniu	164
98.	7.	Gregorio Guglielmi, Alegoria Wydziału Prawa, szczegół dekoracji auli dawnego Uniwersytetu, dziś Akademii Umiejętności w Wiedniu	165
99.	8.	Gregorio Guglielmi, Alegoria Wydziału Lekarskiego, szczegół dekoracji auli dawnego Uniwersytetu, dziś Akademii Umiejętności w Wiedniu	166
100.	9.	Gregorio Guglielmi, Alegoria Wydziału Filozoficznego, szczegół dekoracji auli dawnego Uniwersytetu, dziś Akademii Umiejętności w Wiedniu	167
101.	10.	Gregorio Guglielmi, Minerwa Północy, obraz w Gorodzie Puszkina (dawny Stary Pałac w Carskim Siole)	168
102.	11.	Gregorio Guglielmi, Założenie Troi, obraz w Muzeum Sztuk Pięknych w Nancy	170
103.	12.	Gregorio Guglielmi, Wschód słońca, obraz w Muzeum Sztuk Pięknych w Nancy	172
104.	13.	Gregorio Guglielmi, Zachód słońca, obraz w Muzeum Sztuk Pięknych w Nancy	173
105.	1.	Cudowny obraz Matki Boskiej w kościele parafialnym w Myślenicach	183
106.	2.	Cudowny obraz Matki Boskiej w Kalwarii Zebrzydowskiej	185
107.	3.	Trójca Święta, obraz w kościele parafialnym w Jordanowie	188

L. p.	Fig.		Str.
108.	4.	Spotkanie Matki Boskiej ze św. Elżbietą, obraz w kościele parafialnym w Jordanowie	189
109.	5.	Posąg nagrobny bł. Jana z Dukli w kościele oo. bernardynów we Lwowie	193
110.	6.	Posąg nagrobny bł. Jana z Dukli w kościele oo. bernardynów we Lwowie, szczegół	194
111.	7.	Nagrobek bł. Rafała z Proszowic w kościele oo. bernardynów w Warcie	195
112.	8.	Posąg nagrobny bł. Rafała z Proszowic w kościele oo. bernardynów w Warcie, szczegół	196
113.	9.	Posąg nagrobny bł. Szymona z Lipnicy w kościele oo. bernardynów w Krakowie	197
114.	10.	Sopraporta stiukowa w przedsionku kościoła oo. dominikanów we Lwowie	199
115.	11.	Sopraporta stiukowa w przedsionku kościoła oo. dominikanów we Lwowie	200
116.	12.	Lawaterz w zakrystii kościoła podominikańskiego św. Michała w Nowogródku	201
117.	13.	Miedzioryt według rysunku Eisena z *Sielanek polskich*	203
118.	14.	Miedzioryt według rysunku Eisena z *Sielanek polskich*	204
119.	15.	Miedzioryt według rysunku Eisena z *Sielanek polskich*	205
120.	16.	Kraków, Gródek, stan około r. 1626, rekonstrukcja Stefana Świszczowskiego	206
121.	17.	Klasztor ss. dominikanek Na Gródku w Krakowie, rzut poziomy	207
122.	18.	Portal kościoła ss. dominikanek Na Gródku w Krakowie	208
123.	19.	Jan Fryderyk Mylius, Exlibris Józefa Andrzeja Załuskiego	221
124.	20.	Jan Fryderyk Mylius, Exlibris Andrzeja Stanisława Załuskiego	221
125.	21.	Jan Fryderyk Mylius, Exlibris Jana Fryderyka Sapiehy	222
126.	22.	Jan Fryderyk Mylius, Exlibris Konstancji z Radziwiłłów Sapieżyny	222
127.	23.	Jan Fryderyk Mylius, Exlibris anonimowy z herbem francuskim	223
128.	24.	Jan Fryderyk Mylius, Exlibris Biblioteki Publicznej Załuskich w Warszawie	223
129.	25.	Jan Fryderyk Mylius, Exlibris Franciszka Bielińskiego	224
130.	26.	Kościół św. Salwatora na Zwierzyńcu w Krakowie, rzut poziomy	225
131.	27.	Kościół św. Salwatora na Zwierzyńcu w Krakowie, przekrój poprzeczny przez prezbiterium, stan obecny	225
132.	28.	Kościół św. Salwatora na Zwierzyńcu w Krakowie, elewacja wschodnia	226
133.	29.	Kościół św. Salwatora na Zwierzyńcu w Krakowie, prezbiterium widziane od południowego wschodu	227
134.	30.	Kościół św. Salwatora na Zwierzyńcu w Krakowie, rzut poziomy, stan z r. 1148, rekonstrukcja Zygmunta Gawlika	228
135.	31.	Kościół św. Salwatora na Zwierzyńcu w Krakowie, widok zewnętrzny, stan z r. 1148, rekonstrukcja Zygmunta Gawlika	228
136.	32.	Wnętrze kościoła św. Salwatora na Zwierzyńcu w Krakowie, stan z r. 1148, rekonstrukcja Zygmunta Gawlika	229
137.	33.	Kościół św. Salwatora na Zwierzyńcu w Krakowie, przekrój poprzeczny, stan z r. 1241, rekonstrukcja Zygmunta Gawlika	230
138.	34.	Romański mur prezbiterium kościoła św. Salwatora na Zwierzyńcu w Krakowie	231
139.	35.	Romański mur prezbiterium kościoła św. Salwatora na Zwierzyńcu w Krakowie	231
140.	36.	Oprawa Ewangeliarza ks. Anastazji, żony Bolesława Kędzierzawego, do r. 1944 w Bibliotece Narodowej w Warszawie	234
141.	37.	Oprawa Ewangeliarza ks. Anastazji, żony Bolesława Kędzierzawego, do r. 1944 w Bibliotece Narodowej w Warszawie	234
142.	38.	Oprawa haftowana z r. 1731 z superexlibrisem Zofii z Sieniawskich Czartoryskiej w Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie	235
143.	39.	Oprawa Dzieł Kopernika z biblioteki Zygmunta Augusta z datą 1551 w Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie	236
144.	40.	Oprawa z biblioteki Stanisława Augusta w Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie	237
145.	41.	Oprawa drewniana notatnika krawieckiego z r. 1497, własność Polskiej Akademii Umiejętności, depozyt Muzeum Narodowego w Krakowie	238
146.	42.	Oprawa inkunabułu nr 1902 Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie ze znakiem introligatora krakowskiego i właściciela, Pawła Zakliczowity	239
147.	43.	Oprawa z biblioteki biskupa Piotra Tomickiego w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie	240

L. p.	Fig.		Str.
148.	44.	Oprawa krakowska z czasu około r. 1510 ze zbioru E. Ph. Goldschmidta w Londynie	241
149.	45.	Oprawa Rocznika Woyskowego Królestwa Polskiego na rok 1828 w Preussische Staatsbibliothek w Berlinie	242
150.	46.	Pomnik nagrobny Jana III Sobieskiego w katedrze na Wawelu	248
151.	47.	Pomnik nagrobny Michała Korybuta Wiśniowieckiego w katedrze na Wawelu	249
152.	48.	Ołtarz Zwiastowania N. P. Marii w kościele Mariackim w Krakowie	250
153.	49.	Jedna z bramek oddzielających nawy boczne od kaplic w kościele Mariackim w Krakowie	251
154.	50.	Kruchta zachodnia kościoła Mariackiego w Krakowie	252
155.	51.	Sygnaturka kościoła św. Barbary w Krakowie	253
156.	52.	Sygnaturka kościoła klarysek w Starym Sączu	253
157.	53.	Pomnik infułata Dominika Lochmana w kościele Mariackim w Krakowie	254
158.	54.	Pomnik infułata Jacka Łopackiego w kościele Mariackim w Krakowie	255
159.	55.	Szpital św. Rocha, obecnie Archiwum Aktów Dawnych Miasta Krakowa przy ulicy Siennej 16 w Krakowie	256
160.	56.	Pomnik infułata Jacka Łopackiego na zewnątrz kościoła Mariackiego w Krakowie	258
161.	57.	Plan kościoła owalnego, może Franciszka Placidiego pierwotny projekt kościoła misjonarzy na Stradomiu w Krakowie. Własność ks. misjonarzy na Stradomiu w Krakowie	260
162.	58.	Herb Nieczuja Dembińskich, witraż Stanisława Wyspiańskiego w kościele Mariackim w Krakowie	263
163.	59.	Matka Boska z napisem pamiątkowym, witraż Stanisława Wyspiańskiego w kościele Mariackim w Krakowie	263
164.	60.	Monogram Jana Matejki, witraż Stanisława Wyspiańskiego w kościele Mariackim w Krakowie	263
165.	61.	Herb Sulima Pawła Popiela, witraż Stanisława Wyspiańskiego w kościele Mariackim w Krakowie	263
166.	62.	Herb Leliwa Stanisława Tarnowskiego, witraż Stanisława Wyspiańskiego w kościele Mariackim w Krakowie	264
167.	63.	Herb Pilawa Adamowej Potockiej, witraż Stanisława Wyspiańskiego w kościele Mariackim w Krakowie	264
168.	64.	Monogram Władysława Chrośnikiewicza, witraż Stanisława Wyspiańskiego w kościele Mariackim w Krakowie	264
169.	65.	Monogram Stanisława Wyspiańskiego, witraż Stanisława Wyspiańskiego w kościele Mariackim w Krakowie	264
170.	66.	Matka Boska z koroną cierniową i lilią, witraż Stanisława Wyspiańskiego w kościele Mariackim w Krakowie	265
171.	67.	Herb Tarnawa Tadeusza Stryjeńskiego, witraż Józefa Mehoffera w kościele Mariackim w Krakowie	266
172.	68.	Zwiastowanie N. P. Marii, witraż Józefa Mehoffera w kościele Mariackim w Krakowie	266
173.	69.	Św. Teodor, witraż Józefa Mehoffera w kościele Mariackim w Krakowie	266
174.	70.	Św. Franciszek Ksawery, witraż Józefa Mehoffera w kościele Mariackim w Krakowie	266
175.	71.	Św. Teodor, szkic Józefa Mehoffera do witraża w kościele Mariackim w Krakowie	269
176.	72.	Św. Franciszek Ksawery, szkic Józefa Mehoffera do witraża w kościele Mariackim w Krakowie	270
177.	73.	Zwiastowanie N. P. Marii, szkic Józefa Mehoffera do witraża w kościele Mariackim w Krakowie	270
178.	74.	Kraków, Brama Na Gródku, stan z r. 1939	273
179.	75.	Kraków, Brama Na Gródku, stan po robotach z r. 1946	274
180.	76.	Kraków, Brama Na Gródku, stan z czasu około r. 1300, rekonstrukcja Stefana Świszczowskiego	275
181.	77.	Kraków, Brama Na Gródku, rzut poziomy	276

L. p. Fig. Str.
182. 78. Zabudowania klasztoru bernardynek przy kościele św. Józefa w Krakowie z włączonymi w nie średniowiecznymi murami miejskimi 278
Rozmieszczenie wież z galeriami (mapa) . . . . . po 64

SPIS PRAC I KOMUNIKATÓW UŁOŻONY WEDŁUG ALFABETYCZNEGO PORZĄDKU NAZWISK AUTORÓW

Str.
Batowski Zygmunt, Z dziejów twórczości Gregoria Guglielmiego . . . . . 153—176, 226
Bochnak Adam, Kościół śś. Piotra i Pawła w Krakowie i jego rzymski pierwowzór oraz architekt królewski Jan Trevano . . . . . 89—125
— Zabytki złotnictwa późnogotyckiego wiążące się z kardynałem Fryderykiem Jagiellończykiem . . . . . 1—26, 243
— 1873—1948 (przedmowa) . . . . . V—VIII
Dalbor Witold, Grupa późnobarokowych budowli w Wielkopolsce i ich budowniczy Karol Marcin Frantz . . . . . 245—247
Dobrowolski Tadeusz, Ze studiów nad portretem polskim w epoce sarmatyzmu, próba analizy stylu, historia i tło społeczne malarstwa . . . . . 271—273
Dutkiewicz Józef, Małopolska rzeźba średniowieczna, plastyka ruchoma do połowy XV wieku . . . . . 267—269
Gawlik Zygmunt, Romański kościół św. Salwatora w Krakowie . . . . . 226—229
Gąsiorowska zob. Jarosławiecka-Gąsiorowska
Guerquin Bogdan, Zamek w Jazłowcu . . . . . 180—181
Jarosławiecka-Gąsiorowska Maria, Stan badań i próba dziejów oprawy artystycznej w Polsce . . . . . 238—243
Kruszyński Tadeusz ks., Działalność artystyczno-kulturalna kardynała Fryderyka Jagiellończyka i jego dary dla katedry wawelskiej . . . . . 243—245
— Pierwiastek dramatyczny w plastyce okresu włoskiego Odrodzenia 220
— Pierwsze prace witrażowe Stanisława Wyspiańskiego i Józefa Mehoffera w kościele Mariackim w Krakowie . . . . . 262—267
— Szkicownik Józefa Mehoffera i jego pierwsze witrażyki w kościele Mariackim w Krakowie . . . . . 269—271
Kutrzebianka Kazimiera, Dwa obrazy wotywne w kościele parafialnym w Jordanowie . 187—191
— Obraz Matki Boskiej Myślenickiej . . . . . 181—187
Lepiarczyk Józef, Kilka uwag o działalności Franciszka Placidiego w Krakowie . . . . 252—258
Mańkowski Tadeusz, André Le Brun, rzeźbiarz Stanisława Augusta 229
— Bernardyńskie pomniki grobowe . . . . . 193—198
— Brat Jan, dominikanin, sztukator . . . . . 200—202
— Kronikarz Maciej Stryjkowski malarzem . . . . . 192—193
— Mecenat Jana III w Żółkwi . . . . . 127—152, 179
— O pochodzeniu architekta Bernarda Meretyna . . . . . 261—262
— Pasy polskie wyrabiane we Włoszech . . . . . 198—200
— Sielanki polskie kopersztychami ozdobione 1778 r. . . . . 202—205
Niemojewski Lech, Fundamenta teorii architektury . . . . . 230—233
Piwocki Ksawery, Narodowe cechy plastyki w oświetleniu historii sztuki . . . . . 217—218
Popielowa zob. Sinko-Popielowa.
Przybyszewski Bolesław ks., Architekt Franciszek Placidi donatariuszem biskupstwa krakowskiego . . . . . 250—252

Str.

Przybyszewski Bolesław ks., Wiadomości do historii budowy pomników królów Michała Korybuta Wiśniowieckiego i Jana III Sobieskiego, zaczerpnięte z Archiwum Kapituły Metropolitalnej Krakowskiej . . . . . 247—250
Przypkowski Tadeusz, Twórczość miedziorytowa Jana Fryderyka Myliusa w zakresie exlibrisu . . . . . 221—224
Ruxerówna Mieczysława, Katalog rozgrabionej przez Niemców (19 IX 1939) kolekcji biżuterii antycznej i późniejszej, jak również oprawnych gemm ze zbiorów Muzeum Ks. Czartoryskich w Krakowie . . . . . 211—217
Sinko-Popielowa Krystyna, Zaginiony nagrobek św. Jacka w Krakowie . . . . . 65— 88
Szablowski Jerzy, Ze studiów nad związkami artystycznymi polsko-czeskimi w epoce renesansu i renesansem zachodniosłowiańskim . . . . . 27— 64
Świszczowski Jerzy, Brama Na Gródku i reszty murów miejskich pomiędzy Gródkiem a Wawelem . . . . . 277—279
— Klasztor ss. dominikanek Na Gródku w Krakowie . . . . . 205—209
— Rekonstrukcja nagrobka św. Jacka . . . . . 86— 87
— Zameczek w Dębnie w świetle nowych odkryć . . . . . 234—237
Zachwatowicz Jan, Rotunda Mieszka I w Gnieźnie 210

WAŻNIEJSZE SPROSTOWANIA

Na str. 206 w podpisie pod ilustracją 16 zamiast *Zdjęcie Stefana Świszczowskiego* powinno być *Rekonstrukcja Stefana Świszczowskiego.*

Na str. 207 w podpisie pod ilustracją 17 zamiast *Zdjęcie Stefana Świszczowskiego* powinno być *Zdjęcie Stefana Bezdeka i Stefana Świszczowskiego.*

Na str. 208, wiersz 1—2 od dołu zamiast *Różańskiego* powinno być *Różyckiego.*

Na str. 230 w podpisie pod ilustracją 33 zamiast *Zdjęcie Zygmunta Gawlika* powinno być *Rekonstrkcja Zygmunta Gawlika.*

po str. 242 następuje oczywiście str. *243*, a nie — jak wydrukowano *343*.

Na str. 252, wiersz 2 od góry powinno być *21 maja* zamiast *1 maja*, w następstwie odnalezienia przez ks. B. Przybyszewskiego oryginalnego aktu cesji Placidiego. W związku z tym odsyłacz 2 na str. 252 powinien brzmieć *Acta Officialia 196, k. 76—7* zamiast *Tamże s. 160—1*, zaś odsyłacz 3 na tejże stronie *Acta Postcurialia, s. 160* zamiast *Tamże s. 160.*

TREŚĆ

Str.

ADAM BOCHNAK: 1873—1948 . . . . . V—VIII

ADAM BOCHNAK: Zabytki złotnictwa późnogotyckiego wiążące się z kardynałem Fryderykiem Jagiellończykiem . . . . . 1— 26

Les oeuvres d'orfèvrerie qui se rattachent au personnage du cardinal Frédéric Jagellon . . . . . 25— 26

JERZY SZABLOWSKI: Ze studiów nad związkami artystycznymi polsko-czeskimi i renesansem zachodniosłowiańskim . . . . . 27— 64

I. Trzy okresy budowy fary żywieckiej (28). — Wieża wytworem okresu trzeciego, renesansowego (28). — Jej opis z szczególnym uwzględnieniem galerii arkadowej (28—29). — Zastosowanie złotego cięcia (29—30). — Historia budowy wieży (31—35). — Restauracje (36—38). — Odtworzenie pierwotnego wyglądu (38—39). — Rysunek A. Komonieckiego z r. 1711 (39—41). — Budowniczy Giovanni Ricci z Opawy i kamieniarz Maciej Świętek z Krakowa (42—43) . . . . . 28— 43

II. Wieże z renesansowymi galeriami w Czechach i na Morawach (43). — Ich odmiany i chronologia (44—46). — Przenikanie do krajów sąsiednich (47). — Analogie wieży żywieckiej z wieżami czeskimi i morawskimi (47—49). — Północnowłoskie pochodzenie budowniczych wież czesko-morawskich (49—51). — Wieże czesko-morawskie jako wynik połączenia tradycji rodzimych z elementami lombardzkimi (51—53). — Przypuszczalne górnowłoskie pochodzenie Ricciego (53). — Lombardzki charakter portali fary żywieckiej (53—54). — Wieże z galeriami jako znamię renesansu zachodniosłowiańskiego (56—60) . . . . . 43— 60

III. Stosunki Żywiecczyzny ze Śląskiem i pośrednictwo Opawy w przeszczepieniu czesko-morawskiego typu wież renesansowych (60—61). — Estetyczne walory wieży żywieckiej i jej znaczenie dla Żywiecczyzny (61—62). — Mecenat artystyczny Komorowskich (62—63) . . . . . 60— 63

Études sur les rapports artistiques polono-tcheques à l'époque de la Renaissance et sur la Renaissance des Slaves occidentaux . . . . . 63— 64

KRYSTYNA SINKO-POPIELOWA: Zaginiony nagrobek św. Jacka w Krakowie 65— 88

Dodatek: STEFAN ŚWISZCZOWSKI: Rekonstrukcja nagrobka św. Jacka . . 86— 87

Le tombeau disparu de saint Hyacinthe à l'église des dominicains de Cracovie . . 87— 88

ADAM BOCHNAK: Kościół śś. Piotra i Pawła w Krakowie i jego rzymski pierwowzór oraz architekt królewski Jan Trevano . . . . . 89—125

I. Historia budowy kościoła św. Piotra w Krakowie . . . . . 89—101

II. Stosunek kościoła św. Piotra w Krakowie do współczesnej mu architektury rzymskiej . . . . . 101—113

III. Roboty budowlane Trevana u karmelitanek bosych przy kościele św. Marcina i u norbertanek na Zwierzyńcu . . . . . 113—114

IV. Prace Trevana dla katedry wawelskiej . . . . . 114—121

V. Udział Trevana w odnowieniu zamku królewskiego na Wawelu i budowie pałacu w Łobzowie . . . . . 122—123

L'église de Saint-Pierre et Saint-Paul à Cracovie, son prototype romain et l'architecte royal Jean Trevano . . . . . 123—125

Str.

TADEUSZ MAŃKOWSKI: Mecenat Jana III w Żółkwi . . . . . 127—152

I. Żółkiew za Jana III (127). — Życie dworskie na zamku w Żółkwi (127—128). — Król-sarmata (128—129). — Kierunki gospodarczej i artystycznej jego działalności (129—130). — Osadzanie rzemieślników w mieście (130). — Ludwisarnia i gisernia (131). — Sztuka jako wyraz potrzeb gospodarczych (131). — Artyści stale osiedli w mieście i czasowo przez króla przywołani (131—132). — Ziemiański sposób pojmowania przez króla spraw sztuki (132). — Pełnomocnictwa w rzeczach sztuki udzielane osobom duchownym (132—133) . . . . . 127—133

II. Piotr Beber budowniczy królewski i jego działalność (133—134). — Budowa ratusza w Żółkwi i cechy jego architektury (134—135). — Roboty w zamku, galeria, biblioteka, łazienki (135—136). — Prace w kościele farnym (137). — Szpital i kościół św. Łazarza oraz kościółek św. Jędrzeja (137). — Roboty w kościele dominikanów (137). — Pałac w Kukizowie i dwór w Jaryczowie (137—138). — Przypuszczalne autorstwo Bebera planów synagogi w Żółkwi (139). — Podwyższenie wieży Korniaktowskiej we Lwowie (140). — Cechy charakterystyczne twórczości architektonicznej Bebera (140) . . . . . 133—140

III. Snycerz Jerzy (141). — Problem autorstwa posągów na zamku (141). — Pomniki Marka Sobieskiego i Teofili Sobieskiej w kościele dominikanów (142). — Rzeźby Schlütera (142—143). — Samuel Piatyński (143). . . . . 140—143

IV. Malarze zatrudnieni w Żółkwi przez dwór królewski: Wojciech, Kazimierz i Tymofiej (143—144). — Jan Dudkiewicz i malarstwo ruskie na dworze Jana III (144). — Obrazy galerii królewskiej w Żółkwi (145). — Tomasz Wiesiołowicz i portret metropolity Dosyteusza (145—146). — Marcin Altomonte w Żółkwi (146). — Jerzy Eleuter Szymonowicz starszy (147—148) . . . . 143—148

V. Złotnicy żółkiewscy (148—149). — Ceramika w Żółkwi i Glińsku (149). — Aleksander Malowannik i wytwory glińskich garncarzy czasów Jana III (149—150). — Szpalernictwo i namiotnictwo (150). — Zakupywanie tkanin tureckich dla króla (150). — Szkatulnik (150) . . . . . 148—151

Le roi Jean III à Żółkiew . . . . . 151—152

ZYGMUNT BATOWSKI: Z dziejów twórczości Gregoria Guglielmiego . . . . . 153—176

Les projets artistiques de Gregorio Guglielmi présentés à Stanislas-Auguste, roi de Pologne . . . . . 175—176

Skład Komisji Historii Sztuki w dniu 31 grudnia 1947 . . . . . 177—178

Sprawozdania z posiedzeń za lata 1946 i 1947 . . . . . 179—279

Indeks . . . . . 281—324

Spis ilustracji . . . . . 325—330

Spis prac i komunikatów, ułożony według alfabetycznego porządku nazwisk autorów 330—331

Ważniejsze sprostowania 331

Biblioteka Politechniki Wrocławskiej

Tom niniejszy złożono i wydrukowano w czasie od 11 lipca 1947 do 18 marca 1948. Składał na monotypie Zbigniew Marszałek, łamał Henryk Krischner, odbijał Stefan Ochoński. Klisze wykonała firma „Fotochemia" Józefa Stachowskiego w Krakowie.

BIBLIOTEKA
Politechniki Wrocławskiej

A 1213 II